LAURA CARONE CARDIERI

CENÁRIOS VERÍDICOS

ARQUITETURA MODERNA NOS FILMES:

FLORES RARAS [2013] · EU SEI QUE VOU TE AMAR [1986] · INSOLAÇÃO [2009]

Versão Original

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Rodrigo Queiroz

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico,
para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Cardieri, Laura Carone
C267c Cenários verídicos: arquitetura moderna nos filmes Flores
raras (2013), Eu sei que vou te amar (1986) e Insolação (2009) / Laura Carone Cardieri ;
orientador Rodrigo Queiroz. – São Paulo, 2017.
118 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

1. Arquitetura Moderna. 2. Cinema. 3. Direção de Arte. 4. Cenografia. 5. Brasil.
I. Queiroz, Rodrigo Cristiano, orient. II. Título.

Nome: CARDIERI, Laura Carone

Título: Cenários verídicos. Arquitetura moderna nos filmes: Flores raras (2013), Eu sei que vou te amar (1986) Insolação (2009)

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Dedico este trabalho à memória de meu pai, o arquiteto Rubens Cezar Madureira Cardieri,
pela primeira experiência na arquitetura moderna: nossa casa.*

AGRADECIMENTOS

Ao orientador e amigo Rodrigo Queiroz
À Evandro Veronez, pela revisão e apoio
À Elaine Fabri, pelas traduções
À minha mãe, Vilma Vera Carone Cardieri
Aos meus irmãos Rubens, Cesar e Luiz Victor

Aos que colaboraram com este trabalho:

Adriana Vaz
Anderson Ferreira Nascimento (Paulista)
Felipe Hirsch
Fernando Toledo
Igor Alexandre Martins
Iray Carone
Irene Machado
Jorge Bassani
Nilce Aravecchia Botas
Oreste Bortolli Jr.
Renata Saraceni
Silvia Jatobá
Telmo Maia
Valdy Lopes Jn

Aos diretores de arte e cenógrafos, pela experiência compartilhada:

Ana Mara Abreu
Fred Pinto
J. C. Serroni
Ricardo Souza (Mineiro)
Roberto Mainieri
Telumi Hellen
Vanessa Monteiro de Barros
Vera Hamburger

RESUMO

O trabalho trata da relação entre arquitetura moderna e cinema brasileiro, tendo como objetos os filmes *Flores raras* (2013), *Eu sei que vou te amar* (1986) e *Insolação* (2009), nos quais obras da arquitetura moderna foram utilizadas como cenário. Este usual procedimento do cinema, também denominado produção de locação, consiste na apropriação de lugares existentes para filmagens, valendo-se de seus espaços e atmosferas. *Flores raras* teve como cenário a Residência Edmundo Cavanelas (1954); *Eu sei que vou te amar*, a Casa da Lagoa (1942), ambas projetadas por Oscar Niemeyer; e *Insolação* foi filmado em diversos edifícios inseridos na paisagem de Brasília, tais como a concha acústica e a curia metropolitana. Identifica-se, de forma geral, o aspecto cenográfico destas obras de arquitetura, a fim de compreender os fatores que contribuíram para sua escolha como locação; para tal, toma-se como referencial teórico o estudo de Eric Rohmer sobre a organização do espaço no cinema; textos de Juhani Pallasmaa sobre a arquitetura do filme; Bernard Tschumi e a dimensão sensual da arquitetura; e Peter Zumthor, sobre a questão da atmosfera na arquitetura. Utiliza-se o conceito semiótico de visualidade e visibilidade, de Lucrecia Ferrara, assim como o procedimento metodológico de leitura de textos não verbais proposto pela autora; realizam-se, então, leituras de sequências dos filmes, considerando seu roteiro e outros materiais como contextualização. A partir dos filmes, identificam-se três aspectos distintos da arquitetura moderna localizados na historiografia da arquitetura. A dimensão cenográfica da arquitetura nos três filmes é apresentada tanto nas leituras quanto nas sequências ilustradas compostas por fotogramas dos mesmos.

Palavras-chave: arquitetura moderna brasileira; cinema brasileiro; direção de arte; cenografia.

ABSTRACT

The present thesis consists of the relation between modern architecture and the Brazilian movies *Flores raras* (2013), *Eu sei que vou te amar* (1986) and *Insolação* (2009), on which modern architecture is taken as set. At cinema, this is an usual procedure called production of locations: real places and buildings are used as sets, counting with their spaces and ambience. *Flores raras* was shot at Edmundo Cavanelas's house (1954); *Eu sei que vou te amar*, at Lagoa's house (1942), both designed by Oscar Niemeyer; *Insolação* was shot on several buildings and landscapes in Brasilia, such as the concert hall and the metropolitan curia. The scenographic dimension is identified on these buildings, in order to comprehend the factors which were taken in consideration to be chosen as location; for this reason, some theoretical references are taken: Eric Rohmer's study about the organization of space on cinema; Juhani Pallasmaa's texts about the architecture of films; Bernard Tschumi and the sensual dimension of architecture; and Peter Zumthor, about atmosphere issues on architecture. It is also considered the semiotic concept of visibility and visibility, conceived by Lucrecia Ferrara, as well as her non verbal method of analysis. Then, movie sequences analysis are carried out, considering the screenplay and other contextualization materials. Based on these movies, three distinct aspects of modern architecture are spotted on the historiography of architecture. The scenographic dimension of architecture on the films mentioned above is presented on analysis and on illustrated sequences composed by their own frames as well.

Keywords: brazilian modern architecture; brazilian movies; production design; scenography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Introdução

- [0.1] Diagrama sobre a construção da imagem cinematográfica
- [0.2] Diagrama sobre os dois caminhos da arte de um filme
- [0.3] Fotograma do DVD *Blindness*
- [0.4] Fotograma do DVD *A idade da Terra*
- [0.5] Fotograma do DVD *São Paulo Sociedade Anônima*
- [0.6] Fotograma do DVD *O homem do lado*
- [0.7] Fotograma do DVD OSS 177: *Rio ne répond plus*
- [0.8] Fotograma do DVD *Mon oncle*
- [0.9] Fotograma do DVD *Playtime*
- [0.10] Fotograma do DVD *Que horas ela volta?*
- [0.11] Fotograma do DVD *O puritano da rua Augusta*

CAPÍTULO 1

- [1.1] Casa Cavanelas/Leonardo Finotti
- [1.2] Casa de Samambaia/Leonardo Finotti
- [1.3] Casa de Samambaia/Oliveira (1995)
- [1.4] Casa de Samambaia/Leonardo Finotti
- [1.5] Casa de Samambaia/Leonardo Finotti
- [1.6] Casa de Samambaia/Paulo de Barros
- [1.7] Casa de Samambaia/Vieira (2006)
- [1.8] Casa de Samambaia/Katrina Dodson
- [1.9] Fotograma do DVD *Flores raras*
- [1.10] Fotograma do DVD *Flores raras*
- [1.11] Fotograma do DVD *Flores raras*
- [1.12] Fotograma do DVD *Flores raras*
- [1.13] Fotograma do DVD *Flores raras*
- [1.14] Fotograma do DVD *Flores raras*

- [1.15] Sequência 1:19:55 a 1:20:10
- [1.16] Sequência 0:42:13 a 0:42:32
- [1.17] Planta baixa da Casa de Samambaia/Vieira (2006)
- [1.18] Casa de Samambaia/Vieira (2006)
- [1.19] Casa de Samambaia/Leonardo Finotti
- [1.20] Casa de Samambaia/Leonardo Finotti
- [1.21] Casa de Samambaia/Vieira (2006)
- [1.21] Casa de Samambaia/Oliveira (1995)
- [1.23] Casa de Samambaia/Oliveira (1995)
- [1.24] Casa de Samambaia/Oliveira (1995)
- [1.25] Casa Cavanelas/Papadaki (1956)
- [1.26] Casa Cavanelas/Weintraub (2006)
- [1.27] Fotograma do DVD *Flores raras* 0:13:55
- [1.28] Sequência 0:57:31 a 0:58:44
- [1.29] Sequência 0:28:27 a 0:28:40
- [1.30] Sequência 1:21:35 a 1:22:34
- [1.31] Sequência 1:22:34 a 1:23:45
- [1.32] Estrutura da Casa de Samambaia/Vieira (2006)
- [1.33] Sequência 0:10:22 a 0:11:34
- [1.34] Fotograma do DVD *Flores raras*
- [1.35] Fotograma do DVD *Flores raras*

CAPÍTULO 2

- [2.1] Casa da Lagoa/Weintraub (2006)
- [2.2] Planta baixa Casa da Lagoa/Weintraub (2006)
- [2.3] Casa da Lagoa/Weintraub (2006)
- [2.4] Casa da Lagoa/Weintraub (2006)

- [2.5] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.6] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.7] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.8] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.9] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.10] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.11] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.12] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.13] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.14] Fotograma do DVD *Eu sei que vou te amar*
- [2.15] Croquis Villa Meyer/Fondation Le Corbusier
- [2.16] Sequência 0:04:43 a 0:05:18
- [2.17] Sequência 0:42:47 a 0:46:41
- [2.18] Sequência 1:15:47 a 1:16:11
- [2.19] Sequência 1:16:11 a 1:19:38
- [2.20] Sequência 0:17:33 a 0:23:59
- [2.21] Sequência 0:25:07 a 0:26:17
- [2.22] Sequência 0:40:50 a 0:42:11
- [2.23] Sequência 0:49:43 a 0:51:35
- [2.24] Sequência 1:36:50 a fim

CAPÍTULO 3

- [3.1] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.2] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.3] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.4] Cobertura do HFS/Valdy Lopes Jn
- [3.5] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.6] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.7] Clube do Servidor/Lugares Esquecidos
- [3.8] Salão do Clube do Servidor/Valdy Lopes Jn

- [3.9] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.10] Clube do Servidor/Lugares Esquecidos
- [3.11] Salão do Clube do Servidor/Valdy Lopes Jn
- [3.12] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.13] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.14] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.15] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.16] Curia metropolitana/Laura Carone Cardieri
- [3.17] Curia metropolitana/Laura Carone Cardieri
- [3.18] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.19] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.20] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.21] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.22] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.23] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.24] Montagem Café/Laura Carone Cardieri
- [3.25] Café antes da reforma/ Valdy Lopes Jn
- [3.26] Café em reforma lago Paranoá/ Valdy Lopes Jn
- [3.27] Montagem interior Café/ Laura Carone Cardieri
- [3.28] Concha acústica - Festival Picnik/ Laura Carone Cardieri
- [3.29] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.30] Guarita concha acústica/Valdy Lopes Jn
- [3.31] Concha acústica/ Laura Carone Cardieri
- [3.32] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.33] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.34] Guarita concha acústica/ Laura Carone Cardieri
- [3.35] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.36] SQN 107 Bloco G/ Laura Carone Cardieri
- [3.37] SQN 107 Bloco G/Laura Carone Cardieri
- [3.38] Fotograma do DVD *Insolação*

- [3.39] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.40] SQN 107 Bloco G/Laura Carone Cardieri
- [3.41] SQN 107 Bloco G/Laura Carone Cardieri
- [3.42] SQN 107 Bloco G/Laura Carone Cardieri
- [3.43] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.44] Auditório CEPLAN/website CEPLAN
- [3.45] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.46] CEPLAN/Valdy Lopes Jn
- [3.47] CEPLAN/Valdy Lopes Jn
- [3.48] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.49] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.50] Clube do Servidor/Valdy Lopes Jn
- [3.51] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.52] Clube do Servidor/Valdy Lopes Jn
- [3.53] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.54] Clube do Servidor/Valdy Lopes Jn
- [3.55] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.56] Clube do Servidor/Valdy Lopes Jn
- [3.57] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.58] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.59] DNIT/Laura Carone Cardieri
- [3.60] DNIT/Laura Carone Cardieri
- [3.61] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.62] DNIT/Laura Carone Cardieri
- [3.63] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.64] DNIT/Laura Carone Cardieri
- [3.65] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.66] DNIT/Laura Carone Cardieri
- [3.67] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.68] DNIT/Laura Carone Cardieri
- [3.69] Sequência 1:16:44 a 1:20:13
- [3.70] HFA/Almir Batista
- [3.71] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.72] Corredor HFA/Valdy Lopes Jn
- [3.73] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.74] SQS 108/Laura Carone Cardieri
- [3.75] Fotograma do DVD *Insolação*
- [3.76] Apartamento SQS 108/Valdy Lopes Jn

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 19

1 FLORES RARAS [2013] 33

2 EU SEI QUE VOU TE AMAR [1986] 53

3 INSOLAÇÃO [2009] 77

CONCLUSÃO 107

REFERÊNCIAS 113

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata da presença da arquitetura moderna brasileira no cinema, tendo como objetos os filmes *Flores raras* (2013), *Eu sei que vou te amar* (1986) e *Insolação* (2009). O título, *Cenários verídicos*, faz referência justamente às obras arquitetônicas que foram utilizadas como cenário, respectivamente a Residência Edmundo Cavanelas (1954), a Casa da Lagoa¹ (1942) – ambos projetos de Oscar Niemeyer, – e alguns edifícios e paisagens de Brasília.

O sentido de um trabalho como esse tem justificativas inseparáveis do critério de seleção dos filmes. No entanto, antes de discorrer sobre eles, se faz necessário adentrar o universo da direção de arte e cenografia, que são a chave para a abordagem que se propõe sobre a arquitetura moderna brasileira.

Direção de arte e cenografia fazem referência ao espaço cênico, ou do espetáculo, – disciplinas ligadas ao cinema e ao teatro. Ambos diferem da decoração ou da arquitetura para interiores: são projetados para que cenas, encenações ou *performances* tenham lugar. O que as torna distintas é, portanto, este acontecimento ficcional. “Cenografia é um elemento do espetáculo (teatral, cinematográfico, etc), e decoração é sinônimo de arquitetura de interiores.” (MANTOVANI, 1989, p. 6)

O tema do presente trabalho é o espaço no cinema, que por sua vez compreende estas disciplinas, sendo a cenografia e a figura do cenógrafo, no Brasil, mais relacionados ao teatro. O profissional participa, idealmente, de todo o processo de criação, desde as leituras, ensaios, produção e montagem dos cenários. Por vezes assume também a criação dos figurinos, vindo a acompanhar a produção e confecção dos mesmos, assim como coordenar toda a visualidade do espetáculo, o que inclui design gráfico, visagismo, e as cada vez mais utilizadas projeções audiovisuais nos cenários.

Tal expansão na área de atuação do cenógrafo o aproxima de um diretor de arte de cinema. Este, na realidade brasileira, faz parte do tripé da criação visual (HAMBURGER, 2014, p.20), juntamente com diretor de cena e diretor de fotografia. De modo a produzir a expressão plástica e arquitetônica, a arte de um filme engloba outros setores: figurino, maquiagem, efeitos especiais e a cenografia, cujo coordenador, o cenógrafo, opera como uma espécie de arquiteto da cena, projetando e acompanhando a montagem de cenários em estúdio e de intervenções cenográficas em locações: espaços existentes, verídicos, que são tomados como cenários. Este último é um usual procedimento do cinema, também denominado produção de locação, que consiste na apropriação de lugares existentes para filmagens, valendo-se de seus espaços e atmosferas [0.1]

¹ Também chamada de Casa da rua Carvalho de Azevedo.

Visitas de busca à locação são sempre momentos ricos para a pré-visualização de um filme. Num primeiro contato com seu universo físico, assimila-se a arquitetura típica da região (proporções, técnicas e detalhes de construção), descobre-se sua paisagem (cores, luzes, texturas, linhas de força predominantes e contrastes característicos), toma-se conhecimento da população que habita aquele lugar (costumes, especialidades e expressividade), além de se conhecer os materiais disponíveis. (HAMBURGER, 2014, p. 31)

É a locação, bem como sua contribuição para a linguagem fílmica, o objeto deste estudo, especificamente a arquitetura moderna brasileira enquanto espaço cenográfico. Tema e objeto são, portanto, interdisciplinares, já que abrangem cinema e arquitetura, sendo o núcleo do assunto a relação entre as duas áreas: de um lado, o ponto de vista da sétima arte e a apropriação do espaço existente da arquitetura em sua linguagem e poética; de outro, a arquitetura que atua como suporte e imagem, respectivamente construindo e significando o que o cinema propõe.

Por tratar de obras importantes da arquitetura moderna, a pesquisa preocupou-se com a inserção das mesmas na historiografia da arquitetura, a fim de relacionar espaço construído a seu potencial cenográfico, ou seja, sua participação na obra de ficção. Há, então, uma segunda relação vigente: espaço verídico e espaço ficcional, relação esta que está presente no título, *Cenários verídicos*.

Um dos estudos mais conhecidos sobre a relação cinema/ arquitetura foi desenvolvido por Juhani Pallasmaa, tanto no texto *A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura* (1986) como no livro *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema* (2000). Neste último, a proximidade com o cinema é levantada a partir de exemplos que relacionam a arquitetura a outras artes:

Em sua abstração inerente, a música tem sido historicamente considerada a forma de arte mais próxima da arquitetura. O cinema está, entretanto, ainda mais próximo da arquitetura do que a música, não somente devido à sua estrutura territorial e cronológica, mas especialmente por ambas, a arquitetura e o cinema, articularem os espaços concebidos (vivenciados). Essas duas formas de arte criam e mediam imagens abrangentes da vida. (PALLASMAA, 2000, p. 13, tradução da autora)

Assim, os espaços onde acontecem cenas do filme, com ou sem personagens – são ambientes vivos, que têm como ponto de partida uma narrativa, uma história, um roteiro. O cinema insufla vida à arquitetura. Neste aspecto, o espaço da ficção difere da arquitetura construída, na qual cenas da vida vão-se desenrolando de forma cotidiana. Arte e vida estão em convivência:

Da mesma maneira que edifícios e cidades criam e preservam imagens da cultura e um modo específico de vida, o cinema ilumina a arqueologia cultural do tempo de sua criação e do tempo que ela representa. Ambas formas de arte definem as dimensões e a essência de espaço existencial, assim como ambas criam cenas experimentais de situações da vida. (PALLASMAA, 2000, p. 13, tradução da autora)

Faz-se pertinente, portanto, um estudo que relaciona as duas áreas, buscando contribuições mútuas. O interesse pelo tema decorre de um período de experiências com o espaço da ficção, na atividade de cenógrafa de cinema. O ponto de partida para a compreensão do assunto foi justamente o exame do processo de realização de um filme, bem como as relações entre os diferentes departamentos e profissionais que nele atuam.

Conforme mencionado acima, a produção de espaços no cinema diz respeito ao departamento de arte, em que profissionais, a maioria advinda de áreas como arquitetura, artes visuais e cênicas, trabalham em conjunto. Esta característica é comum à arquitetura:

A interação do cinema e arquitetura – a arquitetura inerente da expressão cinematográfica e a essência cinemática da experiência arquitetônica – é igualmente multi-facetada. São formas de arte criadas com a ajuda de uma equipe de especialistas, assistentes e colaboradores. (PALLASMAA, 2000 p. 14, tradução da autora)

No esquema [0.2] é traçado esquematicamente o caminho que tem como ponto final a direção de arte como um todo. O ponto inicial é, assim como na cenografia teatral, o roteiro, em que o espaço é imaginado, sinalizado e por vezes até descrito pelo roteirista. Ao diretor de arte e sua equipe cabe a tarefa de traduzir texto em espaço, buscando referências de imagens, cores, texturas, ambiências. Depois de concebido o espaço, decide-se por construir cenários em estúdio ou filmar em locações. Estas decisões são tomadas pelos diretores de arte, cena e fotografia, mas com participação da produção, responsável pelo orçamento e pelas questões operacionais. Assim, a arte de um filme é uma composição, na maioria das vezes, que conta com estes dois caminhos, o estúdio e as locações.

Entretanto, para Pallasmaa, a arquitetura da imagem, ou aquilo que se vê na tela do cinema, não é diferente da arquitetura material, ou seja, é independente de sua natureza:

O fato de imagens da arquitetura serem eternizadas na matéria, enquanto que as imagens cinematográficas são apenas ilusão projetada na tela, não tem uma importância decisiva. Ambas são formas de arte que definem

quadros da vida, situações de interação humana e horizontes para a compreensão do mundo. (PALLASMAA, 2000, p. 18, tradução da autora)

De fato, neste aspecto, importa menos se a arquitetura existe no mundo ou foi construída para aquela ficção; se são cenários construídos em estúdio, intervenções em locações, ou mesmo locações filmadas integralmente. O ponto de vista do autor é o da multiplicidade de significados que a arquitetura da imagem revela ao público.

QUATRO CRITÉRIOS

Assim, a natureza da arquitetura da imagem, para Pallasmaa, não tem uma importância decisiva. Entretanto, para o presente trabalho foi feito um recorte que especifica o objeto em sua natureza, assim estabelecendo quatro critérios de seleção dos filmes.

Inicialmente, foi adotado este procedimento pela vasta produção cinematográfica que apresenta espaços de interesse para a arquitetura. Além disso, a cenografia concebida e construída em estúdio tem a liberdade de tornar-se qualquer forma arquitetônica, o que levaria a pesquisa para outro campo, que transcende a arquitetura enquanto fato e obra.

Eis então o primeiro critério de seleção: que o filme tenha a arquitetura como espaço cênico, mas não na forma de cenário de estúdio. A busca foi pela arquitetura existente, construída, tomada como locação, operação diferente de projetar e construir um cenário específico para representar o espaço construído.

Conforme citado, a maior parte dos filmes apresenta uma combinação destas duas formas de construção e filmagem: em locações existentes e em cenários montados em estúdio, projetados com antecedência por uma equipe responsável pela arte do filme, que também acompanha a construção, montagem e finalmente a filmagem.

O título *Cenários verídicos* revela este primeiro critério de escolha: filmes que se passam integralmente, ou sua maior parte, em espaços existentes. Ficam de fora, assim, obras cinematográficas nas quais há a predominância das sequências em cenários de estúdio. A justificativa para este critério é o cruzamento possível entre ficção e realidade, bem como a ressonância entre ambas.

Acredita-se no ganho tanto para o cinema, especificamente para a área de direção de arte cinematográfica, quanto para a arquitetura, que recebe novas camadas de significado quando exposta à ficção. Ou seja, a arquitetura e os espaços dos filmes que servem ao cinema não apenas apresentam experiências que multiplicam seus significados: induzem à experimentação por parte do espectador. O espaço torna-se, então, lugar de subjetividade, capaz de provocar os sentidos.

Ora, os cenários projetados e implantados em estúdio não teriam este mesmo atributo? Sem dúvida, mas de outra maneira: cenários verídicos carregam qualidades inerentes, que fazem parte de sua natureza; propriedades que já existiam antes de sua apropriação por parte do cinema: qualidades que pertencem à arquitetura.

Estas qualidades podem ser chamadas cenográficas: potenciais cenográficos. Nos cenários projetados, este potencial é concebido especialmente para a cena, adequando-se à narrativa, às necessidades estéticas e técnicas particulares, específicas. Eles não existem fora do filme, não têm passado e, por mais excepcionais, desaparecerão para sempre quando desmontados, ao final da produção.

Desta forma, um dos caminhos da pesquisa concentrou-se no estudo do espaço anterior ao cenário que se vê no cinema; em algo que já estava presente no espaço arquitetônico, sua dimensão cenográfica e por sua vez, cinematográfica. É a partir deste aspecto que determinada locação é escolhida, encaixando-se no filme enquanto lugar de cena.

Muitos foram os filmes pesquisados que coadunam com este critério: *O Passageiro: profissão repórter* (1975), de Michelangelo Antonioni, com cenas em Barcelona e a arquitetura de Antoni Gaudí; os de Roberto Rossellini, representantes do Neorealismo Italiano: *Roma, cidade aberta* (1945) e *Alemanha ano zero* (1948); *Blindness*, ou *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) [0.3], de José Saramago, dirigido por Fernando Meirelles; *A Idade da Terra* (1980) [0.4], de Glauber Rocha; *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) [0.5], de Luis Sérgio Person; *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri. *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. *O homem do lado* (2011), de Gastón Duprat e Mariano, produção argentina que teve como locação a Casa Curutchet, projetada por Le Corbusier [0.6]; *O homem do Rio* (1964), de Phillippe de Broca, com o ator Jean Paul Belmondo.

E o que dizer de *O Céu em Lisboa* (1994), de Wim Wenders? Ou o francês *OSS117 – Rio ne répond plus* (2009), inédito no Brasil, que teve parte de suas locações filmadas no Rio de Janeiro². Com uma visualidade próxima das obras de Jacques Tati, o filme, cuja direção de cena é de Michel Hazanavicius (*O artista*, 2011) se passa em 1967. Foram construídos cenários em estúdio, mas o foco é nas intervenções em locações existentes, em sua maioria

[0.3]

[0.4]

[0.5]

[0.6]

[0.3]

fonte: fotograma do DVD *Blindness*

[0.4]

fonte: fotograma do DVD *A idade da Terra*

[0.5]

fonte: fotograma do DVD *São Paulo Sociedade Anônima*

[0.6]

fonte: fotograma do DVD *O homem do lado*

2 A participação na equipe de cenografia foi definitiva para a decisão em se realizar uma reflexão a respeito, sendo este filme um dos responsáveis pela continuidade desta pesquisa.

[0.7]
fonte: fotograma do DVD OSS 117: *Rio ne répond plus*

[0.8]
fonte: fotograma do DVD *Mon Oncle*

[0.9]
fonte: fotograma do DVD *Playtime*

[0.10]
fonte: fotograma do DVD *Que horas ela volta?*

[0.11]
fonte: fotograma do DVD *O puritano da rua Augusta*

[0.11]

composta por obras da arquitetura moderna, tais como o Palácio Capanema (Ministério da Educação e Saúde) e a sede do Jockey Club, projetada por Lucio Costa [0.7].

Todos os acima citados foram predominantemente filmados em locações, a maioria em cidades, revelando aspectos mais urbanos do espaço. A pertinência do tema é inegável: a dimensão cenográfica da cidade a partir do cinema. No entanto, optou-se pelo estudo do espaço arquitetônico, sendo que a imagem da cidade aparece apenas no terceiro capítulo, que trata do filme *Insolação*, ainda que em relação à arquitetura como objeto principal. E assim estabeleceu-se o segundo critério: o espaço da arquitetura.

A preferência pela arquitetura moderna estava presente desde o início deste projeto, mas ainda sem a consciência do objetivo de investigar seu potencial cenográfico. A inspiração em Jacques Tati foi decisiva, embora o cineasta se utilize de cenários nos filmes *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967) [0.8] [0.9]. Ali estão o cotidiano do novo homem, influenciado pelo espaço moderno onde mora, revelando ora a aceitação, ora as incongruências de uma nova realidade, um novo modo de vida, uma nova mentalidade. Era este o ambiente que poderia ser estudado para produzir significados outros: o espaço da arquitetura moderna, delineando assim o terceiro critério.

E partindo daí, o quarto e último foi imediato, uma consequência: o cinema brasileiro, pela indiscutível importância da arquitetura moderna brasileira, e pela possibilidade de pesquisa sobre sua inserção na ficção.

Ainda assim, são muitos os filmes: *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert [0.10]; *O Puritano da Rua Augusta* (1965), de Amácio Mazzaropi [0.11]; *Fogo e Paixão* (1988), de Marcio Kogan e Isay Weinfeld; *Somos tão jovens* (2013), dirigido por Antonio Carlos da Fontoura.

No início da pesquisa, os três selecionados destacaram-se pela diferença: imagens muito distintas da arquitetura moderna, sendo *Flores Raras* o representante de um moderno de vanguarda, progressista, tanto na arquitetura quanto na figura de Lota Macedo Soares; *Eu sei que vou te amar* um moderno permeado por elementos pós-modernos e teatralizações; *Insolação*, a cidade moderna em ruínas.

Entretanto, foram surgindo, durante o processo de leitura das cenas, mais que apenas a identificação de modernos distintos: uma desejável ligação entre os três filmes dada

principalmente por uma certa cronologia formada pelo arco histórico que compreende a época do primeiro filme, *Flores Raras* – décadas de cinquenta e sessenta – e o terceiro, *Insolação*, no tempo atual. Configurou-se, portanto, um estado da arte sobre o assunto, na medida em que tanto os filmes quanto seus espaços se complementam na própria diversidade.

Flores raras é um filme sobre fatos verídicos, não um documentário, mas uma ficção romanceada, que tem como assunto principal a relação entre a influente Lota de Macedo Soares e a poetisa Elizabeth Bishop. Embora retrate fatos históricos, são colocados como pano de fundo. Insere-se na categoria dos filmes comerciais, apresentando atores estrelados e algumas incongruências em detrimento de bons atrativos para o público.

Eu sei que vou te amar faz parte de uma outra época no cinema brasileiro, na qual atuava a Embrafilme. É um trabalho de Arnaldo Jabor, importante cineasta, que dirigiu filmes relevantes e hoje considerados cinema de arte. Mas é *Insolação* o filme que mais se aproxima de tal categoria. Sua linguagem pode ser comparada ao que se convencionou chamar cinema de fluxo, termo cunhado pelo crítico Stéphane Bouquet, em 2002, que tem como intuito:

abarcando um conjunto de produções, oriundas de diferentes cinematografias, que compartilham um comportamento do olhar. Filmes que se moldam a partir da sensorialidade, forjando um conhecimento que foge ao engendramento racional e apela para a construção de sentido através da experiência corporal. (CUNHA, 2014, p. 363)

Um dos mais reconhecidos representantes do cinema de fluxo é o vietnamita Apichatpong Weerasethakul, responsável por *Mal dos trópicos* (2004) e *Síndromes de um século* (2006), filmes nos quais, assim como em *Insolação*, há a forte presença de sensações e movimentações sutis.

A DIMENSÃO CENOGRÁFICA DA ARQUITETURA

Qual o caráter cenográfico na arquitetura moderna que os três filmes apresentam? Como e por que as obras arquitetônicas em questão adequam-se aos filmes? O que afinal significa o termo aspecto, caráter ou potencial cenográfico da arquitetura moderna? Este trabalho busca estas respostas, nas devidas proporções, ou seja, concentradas nos três filmes que foram tomados como objeto.

No cinema, a qualidade cenográfica está atrelada a fatores que dizem respeito não apenas à direção de arte, mas de fotografia e de cena. No caso das locações, objetos deste estudo, há que se considerar a qualidade do espaço como um todo, a começar por suas características arquitetônicas, das quais espera-se adequação à proposta da arte do filme como um todo; a generosidade nas dimensões também é bem-vinda, pois possibilita liberdade nas escolhas enquanto linguagem cinematográfica, que muitas vezes exigem movimentação de equipamentos e equipe. Este estudo, entretanto, vai ao encontro das qualidades arquitetônicas e de atmosferas preexistentes, deixando de lado as questões da técnica no cinema.

3 *Maîtrise de l'espace* (ROHMER, 2000, p. 5)

Nesta busca de se definir a dimensão cenográfica da arquitetura, é fundamental o estudo de Eric Rohmer sobre o espaço no cinema, o livro *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. O autor realiza uma análise com base em três categorias³: espaço imagético, espaço arquitetônico e espaço fílmico:

1. O *espaço imagético*. A imagem cinematográfica, projetada sobre o retângulo da tela – por mais fugitiva ou móvel que seja, é percebida e apreciada como a representação mais ou menos fiel, mais ou menos bela de uma parte do mundo exterior;
2. O *espaço arquitetônico*. Essas próprias partes do mundo, naturais ou produzidas, de tal modo que podem ser representadas na projeção sobre uma tela, com maior ou menor fidelidade, são advindas de uma existência objetiva, podendo ser objeto de um julgamento estético. É com essa realidade que o cineasta se depara no momento da filmagem, a qual pode vir a restituir ou a trair.
3. O *espaço fílmico*. Na verdade, não é do espaço filmado que o espectador tem a ilusão, mas de um espaço virtual reconstituído no seu espírito, com o auxílio dos elementos fragmentados que o filme lhe fornece. (ROHMER, 2000, p. 7, tradução da autora)

O espaço imagético é aquele visto na tela enquanto imagem e fotografia, mais relacionado ao campo de trabalho do fotógrafo de cinema. Questões como luz e iluminação, contraste, profundidade de campo, enquadramento dizem respeito a este espaço. O espaço arquitetônico será aqui também chamado cenográfico, pois trata-se do espaço construído, tanto na forma de cenários como em locações. É a realidade objetiva, matériaca, do espaço. O espaço fílmico está na linguagem do cinema propriamente dita, na qual as cenas, depois de filmadas separadamente, recebem sentido a partir da montagem, atividade que faz parte das atribuições do diretor de cena. O espectador, para Rohmer, faz parte deste processo, completando virtualmente o espaço com base em seu repertório pessoal.

O potencial cenográfico do espaço da arquitetura refere-se, à primeira vista, ao espaço arquitetônico/cenográfico; no entanto, é uma qualidade que deve estar presente nas três categorias: enquanto imagem, na forma de espaço fotogênico e paisagem; enquanto arquitetura propriamente dita, referindo-se a questões formais e de configuração do espaço; enquanto filme, com possíveis significados que se abrem a partir da percepção do espaço inserido no filme. Estas categorias de Rohmer serão utilizadas também como critério ao longo do trabalho, constituindo importante referência teórica, tendo seu primeiro desdobramento já na imagem [0.2], que apresenta uma reflexão sobre processos que levam até a imagem final cinematográfica, bem como a composição das equipes principais de um filme.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Na busca da qualidade cenográfica dos três filmes, a escolha de um método não convencional se fez necessária, afinal, trata-se de tema que tem a relação entre duas áreas como núcleo; uma delas, o cinema, é composto de linguagem verbal e não verbal; a outra, a arquitetura, é não verbal. O assunto foi discutido por Lucrecia Ferrara no livro *Leitura sem palavras* (1986), e também em *Design em espaços* (2002).

Na definição da autora, o texto não verbal “não é exclusivamente visual ou sonoro, mas é, sobretudo, plurisignico. Daí o espaço habitado como sua manifestação exemplar.” (FERRARA, 1986, p. 19)

No entanto, os textos não verbais não se manifestam com clareza. Isso se deve ao fato de estarem incógnitos, incorporados à realidade, tanto que fazem parte da experiência cotidiana do indivíduo, do ir e vir, morar, circular pela cidade:

A cidade, enquanto texto não verbal, é uma fonte informacional rica em estímulos criados por uma forma industrial de vida e de percepção. O movimento, a máquina, o automóvel, o trabalho mecanizado e especializado, a fábrica, o escritório, o salário, o espaço exíguo da habitação, a mulher que trabalha, a dupla jornada de trabalho, a atividade doméstica mecanizada como elementos incorporados à vida urbana e que geram uma forma adequada de percepção: veloz, simultânea, antitemporal e antilinear, uma forma onde a fragmentação perceptiva é um padrão. (ibid, p. 20)

Esta fragmentação perceptiva é também a fragmentação dos signos, que se encontram dispersos:

aglomerados sem convenções: sons, palavras, cores, traços, tamanhos, texturas, cheiros – as emanações dos cinco sentidos, que, via de regra, abstraem-se, surgem, no não verbal, juntas e simultâneas, porém desintegradas, já que, de imediato, não há convenção, não há sintaxe que as relacione: sua associação está implícita, ou melhor, precisa ser produzida. (ibid, p. 15)

Ou seja, ao tomar o espaço habitado e a cidade como objetos de estudo – mesmo que representados por meio da ficção – se faz necessária a produção de seus sentidos, já que eles não se impõem à observação. Este é o objetivo da leitura: “(...) uma metalinguagem, operação inferencial que manifesta o conhecimento do texto não verbal, e para isso é metodologicamente orientada” (ibid, p. 13). A própria utilização do termo “leitura”, utilizado aqui ao invés de “análise”, é uma referência a este método:

O texto não verbal é uma linguagem; leitura não verbal firma-se também como linguagem, na medida em que evidencia o texto através do conhecimento que a partir dele e sobre ele é capaz de produzir, ou seja, é uma linguagem de linguagem. (ibid, p. 13)

4 O conceito do "dominante" constitui um dos mais elaborados e produtivos conceitos do Formalismo Russo. O dominante é uma ferramenta de pesquisa que pode ser aplicada no estudo e na crítica de qualquer obra de arte, seja literária, seja visual, narrativa, ou não. Pode-se recorrer ao conceito para interpretar um texto, uma pintura ou uma fotografia, um filme; pode-se usá-lo para analisar um desfile de moda, ou uma cultura, ou um período da história. (VUGMAN, 2014, p. 3)

De início, foi identificada uma *dominante*⁴, termo de Roman Jakobson que é utilizado como parâmetro de organização, ou seja, aquilo que governa, determina e transforma os demais constituintes do texto não verbal (ibid, p. 33). A dominante pode ser tomada como uma espécie de norte, de estrutura da pesquisa. No presente trabalho, elegeu-se como dominante *a arquitetura moderna enquanto cenografia dos filmes*, na busca de revelar seu *potencial cenográfico*.

A eleição de uma dominante desperta a atenção para o ambiente espacial, para o texto que nos envolve, porém ela é estratégica e metodologicamente ambiciosa. Em outras palavras, é operacional, porque dela depende a despasteurização do habitual, ou seja, tornar heterogêneo o homogêneo pela ênfase atenta a determinados índices, estimulados pela dominante. Hierarquiza-se a textura indicial e isto nos permite *estranhar* o ambiente e colocar em *crise o hábito* de ver, perceber ou usar. (ibid, p. 33)

O segundo passo foi a contextualização, na pesquisa sobre os filmes e suas arquiteturas. Conforme citado acima, a relação do espaço ficcional com o espaço verídico é um desdobramento da relação entre cinema e arquitetura, portanto a investigação sobre as obras arquitetônicas inseridas na historiografia da arquitetura constituiu procedimento fundamental.

As constantes estratégicas propostas como procedimentos foram também consideradas. São elas: a atenção e a observação, e a comparação e a analogia.

A observação é um tipo de válvula onde decorre a contextualização, o estranhamento e a dominante, dirigindo o conhecimento e o relacionamento com o ambiente. Em *Flores Raras* e *Eu sei que vou te amar*, observou-se cena a cena dos filmes, ou seja, teve como objeto mais a ficção do que a realidade. Foram também utilizados na contextualização, a fim de compreender o espaço imaginado, a biografia de Lota de Macedo Soares, *Flores Raras* e *Banalíssimas*, de autoria de Carmem L. Oliveira; de *Eu sei que vou te amar*, foram pesquisados tanto o livro de Arnaldo Jabor quanto o roteiro do filme, que contém importantes rubricas sobre o espaço. No caso de *Insolação*, valeu-se também do roteiro original, mas houve a possibilidade de vivenciar o espaço da cidade e da arquitetura de fato, gerando um parâmetro de comparação entre ficção e realidade.

A comparação é despertada pela observação (...). Permite constatar similaridades inusitadas entre os índices, ainda que orientados/hierarquizados por uma dominante já de si estruturante. A analogia é, entre os procedimentos estratégicos, o elemento mais diretamente responsável pela integração sensorial capaz de superar, com vantagem informacional, o mundo independente dos sentidos. (ibid, p. 34)

É preciso, para concluir, mencionar a noção de *visualidade* e *visibilidade*, relacionadas, respectivamente, ao hábito de ver e a experiência de ver.

A visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis. A visibilidade, ao contrário, é propriamente semiótica, pois é compatível com a cognição perceptiva como alteridade que caracteriza e desafia a densidade sêmica. (FERRARA, 2002, p. 101)

Tal conceito é importante, pois, conforme mencionado acima, o espaço, enquanto texto não verbal, carrega significados não explícitos e que devem ser percebidos a partir da experiência. Nesta relação entre cinema e arquitetura, a visibilidade possibilita tanto um olhar apurado para o próprio espaço imagético e fílmico, quanto para o espaço cenográfico/arquitetônico. Indo um pouco além, é a visibilidade que permite a expansão dos significados da arquitetura por meio do cinema.

Assim, de acordo com este procedimento metodológico, foram realizadas as leituras que compõe cada um dos capítulos; são sequências⁵ dos filmes consideradas relevantes para o assunto, em sua maioria tendo fotogramas⁶ como forma de ilustração.

Algumas abordagens são mais relacionadas à historiografia, sobretudo em *Insolação*, pela diversidade de espaços modernos que o filme apresenta como locação; as outras duas referem-se a aspectos da própria arquitetura, como em *Eu sei que vou te amar* e *Flores raras*. As três, no entanto, apresentam processos que passam pela contextualização, tanto na arquitetura quanto no cinema; pela comparação e analogia, tanto entre cinema e arquitetura quanto no que se refere ao espaço ficcional e verídico. Todas têm como dominante a busca da dimensão cenográfica da arquitetura moderna.

5 Em um sentido quase intercambiável com o da cena, a sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário. (AUMONT, 2003, p. 268)

6 É a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia (...). (AUMONT, 2003, p. 136)

Flores Raras é um filme brasileiro inspirado na obra *Flores raras e banalíssimas* (1995)¹, de Carmem Lucia de Oliveira. O livro é uma biografia de Lota de Macedo Soares, figura de importância histórica no Rio de Janeiro dos anos cinquenta e sessenta, tendo idealizado, junto ao poder público, o parque do Flamengo. O filme, no entanto, coloca em evidência a relação afetiva entre Lota (Glória Pires), e a poetisa Elizabeth Bishop (Miranda Otto) no período em que viveram juntas no Brasil.

A seleção de *Flores raras* como um dos objetos de estudo foi controversa, primeiramente pela questão da principal locação do filme ter sido a Casa Edmundo Cavanelas² [1.1]. O fato é que não foi nesta casa onde Lota e Bishop viveram, e sim na Casa de Samambaia. [1.2]

Entre os arquitetos, é conhecida a autoria dos projetos da Casa Cavanelas e da Casa de Samambaia, respectivamente Oscar Niemeyer e Sérgio Bernardes. Entretanto, tal informação é pouco conhecida por parte do público, o que gera uma certa confusão no que diz respeito à arquitetura, dando margem à uma série de críticas³ negativas quando do lançamento do filme, em 2013.

Fez-se necessário, então, levantar material sobre o assunto, a começar por uma entrevista⁴ com o diretor, o cineasta Bruno Barreto, que discorre sobre a escolha por filmar na obra de Niemeyer:

–Não foi permitida a gravação na casa de Samambaia (projetada por Lota e Sergio Bernardes), tendo que substituí-la por uma casa projetada por Oscar Niemeyer. Como foi isso?

Bruno Barreto: Eu nem tinha decidido filmar na casa, eu queria visitar a casa, pra conhecer pelo menos, porque eu só conhecia por fotos. A casa está lá, existe, mas a dona não deixava a gente nem entrar na casa. Mas pelas fotos que vi acho que a locação que a gente escolheu é muito melhor, muito mais cinematográfica, e ao mesmo tempo tem todos os elementos essenciais da casa verdadeira, ou seja, uma construção modernista na selva, uma casa ousada. A do filme é mais espetacular? É, e pra mim cinema é espetáculo, entende? Na medida certa, é claro, não a qualquer custo.

–Mas se tivesse a oportunidade de ter filmado em Samambaia, você teria?

Bruno Barreto: Tenho quase certeza que não, porque eu só vi fotos, eu nunca entrei, mas eu acho que não, acho que essa que a gente achou é superior. Outro detalhe muito importante é que essa locação que a gente escolheu tinha a casa antiga, tinha as duas casas numa locação só, o que me facilitava imensamente. Eu podia construir isso cinematograficamente, filmando em locações diferentes, mas isso ia me complicar muito logisticamente e eu não ia poder nunca, numa cena só, ter a casa antiga e a casa nova. Agora o estúdio dela (da Bishop), onde ela escreve, aquilo é tudo construído, aquilo não existia na locação.

1 Obra que foi tomada como base para o roteiro de Carolina Kotscho, Matthew Chapman e Julie Sayres.

2 *Flores Raras* não foi a única peça audiovisual que utilizou como locação a Casa Cavanelas: a minissérie *Queridos Amigos* (2008), adaptação do romance *Aos meus amigos*, de Maria Adelaide Amaral, foi também filmada na obra de Niemeyer. É conhecido seu potencial como locação e espaço arquitetônico.

3 Disponíveis em: <http://www.iab.org.br/artigos/flores-raras-e-equivocas>, <http://www.iab.org.br/artigos/flores-raras-e-banalissimas>

4 Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2013/08/27/entrevista-bruno-barreto/>

[1.1] e [1.2]

fonte: Leonardo Finotti

Afora a polêmica com relação às casas, uma outra omissão foi levantada: a autoria do Parque do Flamengo, dando créditos apenas a Lota de Macedo Soares, mostrando-a como uma arquiteta e paisagista autodidata⁵. Em artigo, Alfredo Britto procura esclarecer tais inverdades, na busca de informar o que o filme, de certa forma, simplifica:

Para essa tarefa criativa ela teve o privilégio de, como presidente do Grupo de Trabalho para Urbanização do Aterro, liderar uma equipe pioneira, um luxo: Affonso Eduardo Reidy, arquiteto e urbanista autor dos projetos arquitetônicos e da concepção urbanística cujo contorno já estava lançado em seu Plano Urbanístico para a Cidade, em 1947, muito antes, portanto, do evento decisivo junto ao governador para realização do parque; Roberto Burle Marx, o grande inovador do paisagismo no século XX; Jorge Machado Moreira, arquiteto pioneiro junto com Reidy e responsável por todo o desenvolvimento e detalhamento do projeto do parque; a engenheira Berta Leitchic; e o arquiteto Helio Mamede. (BRITTO, 2013)

O segundo ponto polêmico no processo deste trabalho foi a preferência por um filme produzido pela Globofilmes, dirigida por Bruno Barreto. O diretor foi responsável por comédias românticas e *blockbusters* estrelados por atores da Rede Globo. Esta realidade é oposta à cena intelectual do cinema brasileiro, diferindo dos outros dois filmes aqui apresentados, *Insolação* e *Eu sei que vou te amar*. Estes aproximam-se do que foi convencionado chamar “filme de arte”, ou que têm uma preocupação mercadológica secundária, primando pela busca de linguagens inovadoras ou poéticas.

O fato é que, entre as principais obras da produção cinematográfica nacional dos últimos vinte anos, *Flores Raras*, mesmo com algumas incongruências, é um filme sobre arquitetura brasileira. Não se trata apenas do espaço arquitetônico da residência fictícia das protagonistas, a Cavanelas; nem do paisagismo de Burle Marx ou a complexidade do projeto urbanístico do parque do Flamengo; tais obras representam e ativam, no filme, o pensamento de uma época no Brasil, período que tem na arquitetura moderna uma de suas expressões. Este espírito moderno faz parte da própria postura de Lota: o ato de idealizar, construir, realizar – era o grande sentido de sua vida, assim como o de muitos de sua geração.

5 O autor Nivaldo Barbosa usa a expressão “super arquiteta-urbanista-paisagista autônoma e autodidata”. Disponível em: <http://www.iab.org.br/artigos/o-filme-flores-raras-e-suas-inverdades-arquiteto-paisagisticas>.

Sendo assim, o assunto principal do filme pouco interessou a este trabalho: a relação amorosa entre Lota e Bishop. O aspecto moderno de uma relação entre duas mulheres sim, faz parte desta nova mentalidade, assim como outras características comuns às suas personalidades: a apreciação de arte e arquitetura modernas e a emancipação feminina, presentes tanto na atitude de liderança de Lota frente aos projetos dos quais participou, quanto na liberdade da premiada poesia de Bishop⁶.

Assim, o *plot*⁷ é menos relevante do que, por exemplo, o ritmo com que se desenvolve a trama. Trata-se de um tempo de vida pautado por duas obras construídas, a casa e o parque, projetos dos quais Lota participou intensamente, e aos quais dedicou sua vida. Pode-se dizer que o tempo fílmico assemelha-se a um tempo de projeto e construção, e neste sentido há uma contribuição para o campo da arquitetura, mesmo que em segundo plano.

A princípio, a utilização do livro de Carmen Oliveira, *Flores Raras e banalíssimas*, seria apenas parte do procedimento de contextualização, ou seja, a pesquisa a outras fontes que não visuais ou da historiografia da arquitetura. No entanto, devido à importância do material na construção do espaço fílmico, optou-se por inserir partes do mesmo, quando oportuno.

No livro, a autora alinhava passagens da vida e da história com a poesia de Bishop no contexto em que foi escrita, tempo e espaço. Optou-se, então, por utilizar trechos do livro conectados às imagens da Casa de Samambaia, como forma de agregar ao imaginário, assim buscando contribuir com o espaço fílmico. Segundo Eric Rohmer, o espaço fílmico é aquele do qual o diretor de cena mais participa, por meio da montagem; mas também é o espaço ativado na memória ou imaginação do espectador. É neste sentido que o texto verbal e biográfico, em conjunto com as imagens da casa verídica, vêm a contribuir.

É válido salientar que em *Flores Raras* ocorre algo inusitado: o espaço fílmico é um cenário verídico, mas que não corresponde ao espaço arquitetônico e cenográfico. Ou seja, a Casa de Samambaia está incógnita na Casa Cavanelas, expressa apenas no que ambas têm em comum: as características modernas e a implantação na natureza.

Em se tratando do espaço imagético, foram selecionados fotogramas do DVD como material sobre a Cavanelas, dando preferência à imagem apresentada na ficção em detrimento de outras fontes. Este procedimento traz à tona os espaços cenográficos propriamente ditos, onde sequências ocorreram de fato.

Mary resolveu abrir a janela, para que Bishop olhasse a vista. Bishop gostava de cenários marinhos. Constatou que aquele era excepcionalmente lindo. Depois olhou em torno da sala, aprovando o extremo bom gosto. Gostava do estilo *clean* da decoração. Gostava dos quadros. Gostava do móvel de Alexander Calder. Gostava especialmente daquelas duas cadeiras de design moderno. Mary percebeu.

– Foi Lota quem desenhou.

– E onde está Lota? – perguntou Bishop, querendo mesmo saber.

– Está em Samambaia. Não pode vir, por causa da casa.

Bishop anotou mentalmente uma bela palavra (samambaia) e passou o olhar aprovador para o rosto aprazível de Mary.

⁶ A poetisa foi premiada com o Pulitzer em 1956, no período em que viveu no Brasil.

⁷ Núcleo central da ação dramática no roteiro. (LOPES, 2004, p.43)

– Por causa da casa.

–Estamos construindo uma casa na serra, em Petrópolis. (OLIVEIRA, 2011, p.10)

O trecho de *Flores raras e banalíssimas* relata a chegada de Elizabeth Bishop ao Rio de Janeiro. Lota e Mary Morse, sua então companheira, moravam tanto no apartamento no Leme quanto na propriedade em Petrópolis, no bairro de Samambaia, onde havia implantado um loteamento de chácaras e construído as primeiras casas, projetadas pelo arquiteto Carlos Leão.

Lota a intrigava. Em Nova York, estava atrás de panos de prato dinamarqueses, cujos padrões apreciava. Falava com familiaridade de Oskar Kokoschka e Henry Moore. Expressava-se em inglês com grande fluência. Se errava, errava também com fluência. Agora aparecia num carro esporte e estava construindo uma casa ultramoderna no meio do mato. Peculiar". (ibid, p.19)

Ali planejou viver, numa casa moderna e integrada à natureza. Aristocrata e entusiasta das vanguardas, Lota era ligada tanto ao poder público quanto à cultura, tendo em seu grupo de amigos Sérgio Bernardes, a quem encomendou o projeto da casa [1.3]. Cabe situar que arquitetura era uma das atividades mais bem-sucedidas nos anos cinquenta e sessenta e que Bernardes, assim como Niemeyer, era um arquiteto de grande prestígio, tendo realizado inúmeros projetos de residências modernas. (CAVALCANTI, 2004, p.18)

A arquitetura não era apenas uma expressão artística: envolvia tecnologia e produção em série de materiais. O seu reconhecimento internacional apontava para uma possibilidade de cosmopolitismo brasileiro e conferia prestígio ao país. O arquiteto passou a ser o profissional de maior prestígio na sociedade brasileira. (ibid)

O pós-guerra foi um momento no qual a arquitetura moderna brasileira afirmava-se como escola internacionalmente (SEGAWA, 1998, p. 103); este espírito desenvolvimentista, que culminou em Brasília, coaduna com o que *Flores raras* apresenta, menos em termos históricos e mais na personalidade de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop.

Lota, portanto era uma cliente especial, tanto pela condição econômica quanto por suas preferências pela vanguarda. “Mais modernista que anti-getulista, acompanha de perto, com entusiasmo, as peripécias do início de nosso modernismo arquitetônico e o milagre da construção, no centro carioca, do Ministério da Educação e Saúde.” (CAVALCANTI, 2004, p.25)

A região serrana do Rio de Janeiro e Petrópolis, especificamente, tornaram-se local de veraneio dos mais abastados, onde importantes obras modernas foram realizadas. Entre elas, a Casa de Samambaia, de 1951, e a Casa Edmundo Cavanelas, no Distrito de Pedro do Rio, em 1954.

Petrópolis foi um dos principais centros das construções de Sérgio Bernardes, nesta primeira fase de sua carreira – verdadeiras jóias arquitetônicas em termos de interação com a paisagem, detalhes construtivos e inventivas soluções formais e de espaço. (ibid, p. 23)

No imenso terreno da propriedade que herdara, “Lota decidira ocupar área no ponto mais alto de Samambaia, um verdadeiro recanto das águas”. (ibid, p. 26) [1.3][1.4][1.5]

[...] Foi a um deles, Sérgio Bernardes, que Lota recorreu para concretizar seu projeto de casa. Queria pousar um objeto retilíneo e enxuto no meio das formas ornadas e sinuosas da natureza. Ali coexistiriam a rigidez do ferro e o quebradiço do vidro, o polido do artefato e o tosco das pedras do rio. Diferentes texturas, volumes e planos colocariam o observador sempre diante de ângulos imprevistos, animando-o, por causa da beleza, a aceitar o que transgredia o padronizado. Aquela casa resumia as ideias apaixonadas de Lota sobre arquitetura moderna. (OLIVEIRA, 2011, p. 21)

A imersão da casa na natureza foi tema de um conhecido poema de Bishop, a *Canção para a estação das chuvas*, realizado em seu período no Brasil. É como se houvesse uma espécie de simbiose entre casa e seu entorno.

[1.3]
fonte: Oliveira (1995), p. 61

[1.4] e [1.5]
fonte: Leonardo Finotti

[1.6]

fonte: Paulo de Barros

[1.7]

fonte: Vieira (2006)

[1.8]

fonte: Katrina Dodson

8 Ou *long shot* – é a fotografia de pessoas ou coisas dentro da paisagem ou do cenário que as cerca, ou a simples fotografia da paisagem ou do cenário, sem os objetos nem as pessoas. (...) (FARIA, 1971, p. 87)

Escondida, bem escondida
no denso nevoeiro
a casa em que vivemos
à mercê da chuva e do arco-íris
sob a rocha magnética
onde as bromélias
sangue-escuro, os líquens,
os mochos e as fibras cruas
das cachoeiras se aderem,
sem cerimônia, em família.
Casa, casa aberta
ao orvalho transparente
e à aurora opalina
afável ao olhar
e ao congoçamento
de cupins, ratos,
traças de livros,
mariposas enormes,
com toda uma parede
para o mapa iletrado do bolor.
O vapor
escala a vegetação espessa
sem esforço, volta-se
e envolve ambas,
casa e rocha,
numa nuvem particular. (ibid, p. 77)

Como antes mencionado, a Casa de Samambaia pertence apenas ao imaginário no filme, implícita que está na Casa Cavanelas. Esta, que de fato compõe o espaço arquitetônico e imagético, é também envolvida pela tal *nuvem particular* de que fala Bishop em seu poema. A bruma aparece rapidamente em alguns planos de conjunto⁸, nos fotogramas [1.9] [1.10] [1.11] [1.12] [1.13] [1.14].

No que se refere ao espaço imagético, ou seja, a imagem vista na tela e seu aspecto em termos de fotografia, a Cavanelas está inserida numa paisagem onde se enxerga mais longe, com maior profundidade de campo⁹ do que a Samambaia. A perspectiva apresenta, ao fundo e acima da casa, duas montanhas, responsáveis por revelar que a casa insere-se não apenas em local de farta natureza em termos paisagísticos, mas pertencendo ao espaço natural, à serra.

Este conjunto cria uma marca visual para o plano de conjunto, o que ocorreria de forma mais sutil e talvez dispersa no caso de Samambaia. Na imagem [1.6], em que a casa é retratada vista de cima, tem-se pouca perspectiva ao fundo, trazendo a sensação de inserção numa vegetação mais virgem. Como dito acima, tal situação é menos favorável em termos fotográficos, pois o que Bishop elogia em seu poema: “Escondida, bem escondida/ no denso nevoeiro/ a casa em que vivemos/ à mercê da chuva e do arco-íris/ sob a rocha magnética (...)” torna-se visualmente conflitante.

A mesma imagem dá a ver a vegetação ao longe e nitidamente a configuração pavilionar, os dois corpos que se interceptam no centro. Aqui, a casa é semelhante a um galpão, às construções para a indústria. Esta configuração pode vir a trazer uma mensagem dupla: trata-se de moradia ou galpão industrial?

A imagem [1.8], em que a rocha aparece na lateral esquerda, traz mais perspectiva e profundidade de campo. No entanto, não mostra a casa como um todo, e sim apenas o pavilhão da área íntima.

[1.9] – 1:19:48

fonte: fotograma do DVD *Flores raras*

[1.10] – 0:08:32 – a casa em construção

[1.11] – 0:42:26

[1.12] – 0:35:52 a paisagem envolta na bruma

[1.13] – 1:21:23 amanhecer

[1.14] – 1:23:34 fim de tarde

fonte: DVD *Flores raras*

⁹ Ou *depth of field* – distância entre os pontos mais próximos e mais distantes de câmera que têm nitidez aceitável. (...) (ibid, p.91)

Enquanto procedimento de projeto, a casa de Samambaia é gerada por pavilhões que se conectam de forma ortogonal, enquanto que a Cavanelas é um único espaço coberto: “a impressão é de uma estrutura totalmente aberta, como um pavilhão de parque, uma mínima intervenção na paisagem circundante (PAPADAKI, 1956, p. 79, tradução da autora). Para o cinema, o fato da Cavanelas apresentar um corpo único torna-a mais sintética enquanto volume, algo que na Samambaia é disperso na forma de corredores com sucessivos ambientes. [1.17] [1.26]

A sequência [1.15] ilustra a paisagem a partir do estúdio que Lota construiu para Bishop próximo à casa principal. Produzido para o filme de forma cenográfica e temporária, foi assentado estrategicamente em platô que tornasse possível esta e demais cenas nas quais a Cavanelas é vista em seu melhor ângulo.

Ainda referente à paisagem, a cena do jipe passando pelo estúdio oferece um percurso no entorno exuberante até a chegada à casa: não apenas o espaço enquanto fotografia *still*, sem movimentação de câmera, é espetacular na Cavanelas. [1.16]. As sequências aqui apresentadas têm o intuito de simular parte deste movimento do cinema: a partir do espaço fragmentado em fotogramas tem-se um conjunto, que se colocado em sequência, abarca uma maior extensão do espaço.

Sequência [1.15] – 1:19:55 a 1:20:10
fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

Construir em meio à natureza fazia parte do repertório de Bernardes, assim como a racionalidade construtiva que o conectava mais a Mies van der Rohe do que à tradição francesa de Le Corbusier (CAVALCANTI, 2004, p.19). O projeto do Sanatório de Curicica, em Jacarepaguá, composto de pavilhões em estrutura metálica, ilustra sua influência miesiana. Este projeto foi a referência que Lota solicitou para sua casa: "Era essa radicalidade, leveza e humor que desejava para sua habitação." (ibid, p.27)

Lota contava como tinha planejado aquela casa, com alguém cujo nome Bishop não entendeu. A americana, num aturdimento, entendia vagamente que ali se ergueria uma casa sem paredes, ou então se tratava de um corredor em torno do qual haveria uma casa. Detinha-se em observar as mãos lindas, que Lota usava generosamente enquanto falava.

- Aqui no Brasil as coisas são meio empíricas. Mas no final tudo dá certo - garantia a dona das mãos. (OLIVEIRA, 2011, p.13)

Sequência [1.16] – 0:42:13 a 0:42:32
fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

Discreta em sua vida pessoal, a escolha por viver afastada da cidade já denota uma preferência por privacidade e isolamento, refletida tanto no programa da Casa Samambaia quanto em sua disposição interna. Ainda que isolada, a casa conta com uma galeria de arte no corpo central, projetada para abrigar tanto sua coleção quanto os amigos artistas e intelectuais que a frequentavam. [1.20]

Os conflitos entre as necessidades da vida pública e privada foram equacionados num projeto de setores bem definidos. A planta foi desenvolvida a partir de uma circulação em forma de galeria que faz a distribuição entre os quatro setores: a área privativa da dona da casa; os aposentos dos visitantes, na extremidade oposta à área privativa; o local de preparo e apreciação das refeições; e a parte de estar que se conecta com o pátio através da varanda. (VIEIRA, 2006, p. 30)

O fato da arquitetura de Bernardes aproximar-se mais da racionalidade de Mies van de Rohe parece ser fundamental para a compreensão dos principais aspectos de comparação entre a Samambaia e a Cavanelas. Ambas usufruem natureza exuberante; ambas possuem configuração pavilionar, espalhando-se no terreno de forma horizontal; ambas utilizam-se da estrutura metálica como cobertura. Se Bernardes tem como influência a arquitetura de Mies, o mesmo não ocorre em Niemeyer, sendo a Cavanelas um dos poucos exemplos. De modo geral, a característica miesiana está na planta baixa, semelhante, guardadas as proporções, à *Brick House*. [1.26]

A essência da linguagem gráfica de Niemeyer é oposta à de Mies, mas o sentido que as aproxima reside no desejo de uma síntese espacial, só possível a partir da emancipação dos cinco componentes do projeto: coluna, cobertura, piso, fechamentos opacos e transparentes. (QUEIROZ, 2007, p. 201)

Na Cavanelas, então, ocorre justamente esta síntese dos elementos, a começar pelo desmembramento das paredes estruturais, de pedra, em planos: os quatro pilares nos cantos e a parede que avança para o exterior. [1.25][1.26]

Em projetos como a *Brick House* (1923) e o conhecido Pavilhão da Alemanha na Feira Internacional de Barcelona (1929), Mies, de fato, “abre” o volume ao eliminar, mesmo que não completamente, o elemento que configura a condição sólida da forma: a aresta resultante do encontro entre dois planos ortogonais entre si.” (QUEIROZ, 2015, p. 90)

Apenas as paredes não estruturais, de vedação, são fechadas nas arestas, ou seja, a área de serviços e íntima, que ocupa a porção à direita da parede estrutural. Tal setor não participa ativamente do espaço da cenografia, sendo a sala transparente o local principal.

Ao afastar os planos ortogonais constituintes do volume, Mies van der Rohe desmonta a histórica solidez da arquitetura e sua relação de dualidade com o ambiente, tornando indistintos os espaços interior e exterior, os conceitos de dentro e fora, de público e privado. Não há mais o limite entre vida particular e vida pública, pois o volume dá lugar a uma sucessão de planos verticais e horizontais, ortogonais entre si, mas independentes. Tudo é um único espaço contínuo, sem interrupção. (ibid, p. 90)

Tudo acontece no generoso espaço da sala: a primeira vez que a casa aparece no filme, ainda em obras; os jantares, a dança embriagada de Bishop no dia de seu aniversário, a separação de Lota e Mary [1.27]. É sua transparência e integração com o exterior o fator que a torna cinematográfica. Afinal, o que se vê em segundo e terceiro planos, no exterior, é o exuberante projeto de paisagismo de Roberto Burle Marx, que desenha canteiros em curvas e quadriculados no entorno próximo à casa. E ao longe, a natureza intocada da região mais alta da Serra dos Órgãos. Afinal, não se trata apenas de transparência, mas do que ela dá a ver.

A cena em que Bishop recebe a comunicação de seu *Pulitzer* representa este espaço contínuo, onde dentro, fora, construído e natureza fundem-se. A sequência tem planos que atravessam a sala transparente, revelando a natureza ao fundo, tão presente quanto nos planos iniciais, que têm como cenário o jardim. [1.28]

[1.17], [1.18] e [1.21]
fonte: Vieira (2006)

[1.19] e [1.20]
fonte: Leonardo Finotti

[1.22], [1.23] e [1.24]
fonte: Oliveira (1995)

[1.25]
fonte: Papadaki (1956)

[1.26]
fonte: Weintraub (2006)

[1.27] - 0:13:55
fonte: fotograma do DVD *Flores raras*

Sequência [1.28] – 0:57:31 a 0:58:44
fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

10 (...) trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. (...) (AUMONT, 2003, p. 231)

Uma das mais marcantes sequências que tem lugar nesta sala é aquela na qual Lota e Bishop chegam de jipe na garagem, enquanto Mary chora no interior da casa. O interior e o exterior parecem o mesmo espaço, apenas separados pela parede de pedra. Na direção de arte de cinema, a repetição do material no pilar é providencial para a compreensão deste espaço como arquitetura, além de unificar visualmente o espaço imagético. É a arquitetura moderna a responsável por uma cena como esta, mas cabe ao cinema antever o potencial cenográfico de tal espaço. [1.29]

O material dos pilares e da parede principal, em pedra, garante a unidade visual da maioria das cenas no ambiente, identificando e marcando o contexto de forma clara, mesmo com a interferência, posterior, de objetos de cena e mobiliário, como na cena noturna em que Bishop comemora sozinha seu aniversário. A parede estrutural fica em evidência pelo percurso em que Bishop acende as luminárias e revela a rusticidade da pedra. [1.30]

A cena seguinte mostra a chegada de Lota após abandonar Bishop em seu aniversário. Neste plano-sequência¹⁰, em que a câmera está no interior da sala, a paisagem é descortinada através das aberturas transparentes, perseguindo Lota em seu vigoroso caminhar na varanda. As luminárias acesas até o amanhecer revelam que algo aconteceu a Bishop. [1.31]

Sequência [1.29] – 0:28:27 a 0:28:40
fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

Sequência [1.30] – 1:21:35 a 1:22:34
fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

Sequência [1.31] – 1:22:34 a 1:23:45
fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

[1.32]

[1.32]

fonte: Vieira (2006)

No que se refere à estrutura da casa de Samambaia, Bernardes cria um sistema ainda pouco utilizado no Brasil, a montagem quase artesanal de vigas metálicas treliçadas para receber as telhas em alumínio ondulado:

As treliças, por exemplo, foram montadas no canteiro de obras a partir da dobragem de longarinas de vergalhões de aço usualmente empregados como estrutura interna das estruturas de concreto armado. Os vergalhões foram soldados em zigue zague, entre as compridas peças laterais. No acabamento final essas últimas foram pintadas de preto enquanto os trechos intermediários, em V, eram brancos. (CAVALCANTI, 2004, p. 28)

A passagem de *Flores raras e banalíssimas* em que Lota é questionada sobre o telhado expressa bem o quão pioneira e inusitada era aquela estrutura [1.32]. Os funcionários da obra não compreendiam o sentido de se montar algo complicado como aquele. Lota resolveu dizendo a casa estava sendo feita para o Carnaval, finalizando o assunto:

Eles reclamaram que a casa é muito desconforme para os padrões estéticos deles. Pedras manchadas, tijolos à vista, telhado inventado demais. Argumentaram que é um nunca acabar de barras e zigue-zagues e que não iam se matar de trabalhar colocando tantos enfeites sem quê, nem pra quê. Aí eu disse que estava fazendo uma casa para o Carnaval e eles aceitaram. (OLIVEIRA, 2011, p. 24)

O que causou estranheza para alguns, provocou encantamento em Bishop, como mostra o filme. Em cena no início, quando Lota apresenta a casa ainda em obras, a poetisa exclama: "Parece escultura moderna! Você deveria deixar isso assim, exatamente como está"¹¹ (tradução da autora), apontando para a treliça. Lota responde: "é exatamente assim" (ibid.). O diálogo descreve uma das questões da arquitetura moderna, a estrutura aparente, sobretudo a estrutura metálica, em sua fase inicial de utilização no Brasil. [1.33]

A cobertura da Casa Cavanelas é talvez um dos principais elementos que tornam-na tão cinematográfica. A estrutura em catenária¹², que Stamo Papadaki relaciona às estruturas leves das tendas (1956, p. 79), possui também uma tensão dada por seu próprio desenho. Tal solução carrega o gesto dramático da curva desenhada pelo arquiteto, ato que certamente é perceptível na fotografia cinematográfica, tornando o espaço imagético forte e marcante.

Enquanto a maioria das residências projetadas por Niemeyer até 1954 ainda versavam sobre uma apropriação doméstica dos elementos formais empregados no conjunto da Pampulha, seu projeto para a residência Cavanelas (1954) ilustra um momento em que o programa da moradia se resume a uma generosa espacialidade miesiana abrigada por uma cobertura em catenária de sutil curvatura apoiada em quatro pilares que se alargam em direção ao solo, cujo desenho é a plena antítese da própria catenária. (QUEIROZ, 2015, p. 393)

¹¹ "It looks like modern sculpture, you should leave it just like that!"

¹² A catenária é uma corrente flexível que toma forma por seu próprio peso.

Sequência [1.33] - 0:10:22 a 0:11:34
fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

[1.34] – 0:36:09

[1.35] – 1:20:59

fonte: fotogramas do DVD *Flores raras*

A fala de Lota faz exatamente esta relação: “A forma do telhado acompanha as montanhas”¹³ (tradução da autora). Mesmo que esta qualidade seja da Casa Cavanelas, e não da Samambaia: tal afirmação vem a demonstrar a influência da forma arquitetônica, mesmo ficcional, no filme.

Na Samambaia, há a nudez total da estrutura do teto: vigas metálicas treliçadas em sequência, sobre as quais pousam as telhas de alumínio. Nota-se a montagem da estrutura, sendo possível decifrar seu processo construtivo. É um esqueleto, que visualmente, em termos de imagem, pode conotar algo gráfico, com linhas desenhadas e bastante presentes, sobretudo pelo fato das treliças serem escuras e as telhas de alumínio, claras. [1.32]

A estrutura do telhado da Casa Cavanelas, por sua vez, é também composta por treliças metálicas, mas apenas as das bordas são aparentes. Diferente da casa de Samambaia, a cobertura dá a sensação de algo íntegro, uma espécie de caixa estruturada por treliças internas, das quais só se tem a visão das que estruturam seu perímetro. [1.34][1.35]

Assim, enquanto espaço imagético, a cobertura da Cavanelas se apresenta mais adequada por sua forma limpa e sintética, já que recebeu forro em madeira, aproximando-se, conforme mencionado, da significação simbólica da casa, do telhado. O contraste entre a leveza da treliça e a robustez da madeira parecem, neste caso, mais adequados do que a crueza dos materiais unicamente metálicos, como ocorre na Samambaia.

Assim, pode-se concluir que a dimensão cenográfica de Cavanelas reside sobretudo no gesto que desenha a curva de sua cobertura, bem como nos materiais e na estrutura metálica que conferem a ela tamanha leveza. Participa também do caráter cenográfico sua implantação e a paisagem em si mesma, que une-se à arquitetura numa indissociável composição. Todas estas qualidades são apropriadas pelo cinema.

Um outro aspecto que pode ser considerado é justamente o despojamento do espaço, tanto no sentido de tratar-se de um pavilhão que se abre para a natureza, quanto no modo de viver daquelas que dele usufruem. Afinal, Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop representam o que havia de mais inovador em estilo de vida, correspondendo ao espírito daquela época.

13 “The shape of the ceiling follows the mountains”.

2

EU SEI QUE VOU TE AMAR [1986]

Depois de três meses sem se ver, casal recém-separado reencontra-se ao entardecer e passa a discutir novamente as frustrações do casamento que durara dois anos. Conversam sobre o amor dos dois, sua vida em comum, e o tempo vai passando e o dia amanhece. (SILVA NETO, 2002, p. 105)

1 O mesmo título – Trilogia dos apartamentos – é dado à trilogia de Roman Polanski que compreende *Repulsa ao Sexo* (1965), *O Bebê de Rosemary* (1968) e *O Inquilino* (1976).

Eis a sinopse de *Eu sei que vou te amar*, escrito e dirigido por Arnaldo Jabor, protagonizado por Fernanda Torres e Thales Pan Chacon. É um filme sobre o amor, porém não é romântico: tem como formato o diálogo franco, por vezes contundente. É um filme com foco na palavra, sendo este seu sentido maior. Talvez por este motivo a escolha por um cenário de ambiente único, confinado, assim como *Tudo Bem* (1978) e *Eu te Amo* (1981), também de Jabor, que juntos compõe a chamada “trilogia do apartamento”¹.

O palco deste embate é a casa da Rua Carvalho de Azevedo, também chamada Casa da Lagoa, projetada por Oscar Niemeyer em 1942: “o Palácio do Planalto do Amor” (ibid), alusão do autor à uma das obras públicas mais conhecidas do arquiteto.

Assim como os demais filmes deste estudo, o objetivo é a identificação do aspecto cenográfico da arquitetura desta casa por meio de leituras de sequências do filme. Para tal, foram utilizados como fontes complementares tanto o livro homônimo do autor, quanto o roteiro original. Neste último, foram encontrados apontamentos, do próprio Jabor, sobre o espaço, informações bastante relevantes e que foram incorporadas a este texto.

Tal material veio a contribuir no exame da relação entre espaço imaginado pelo autor, um espaço “mental”, e espaço existente, a casa da Lagoa. Uma operação de ida e volta foi realizada: a identificação de passagens no texto que revelaram o espaço pensado pelo autor; e o levantamento de elementos da casa que tornaram-na adequada, próxima àquela imaginada no roteiro. Considerando estes dados, as leituras foram tomando forma.

Primeiramente, faz-se necessário o levantamento de informações acerca da casa que foi tomada como locação. Construída em 1942, a casa da Lagoa foi a primeira projetada para o arquiteto e sua família. Situada no Sacopã, “o local era tranquilo, aberto para o panorama belíssimo da Lagoa Rodrigo de Freitas.” (NIEMEYER, 2005, p.18)

[2.1]

[2.2]

[2.1] e [2.2]

fonte: Weintraub (2006)

O pé direito da sala tinha altura dupla. O primeiro lance da rampa levava à sobreloja onde eu trabalhava, e o outro aos quartos e banheiros.

Foi a primeira vez que desenhei uma sala como aquela. Como gostava daquele espaço maior que nos dava a sensação de estarmos do lado de fora! E ficávamos a olhar a lagoa, o mar distante a se perder de vista. (ibid)

A grande sala – onde se passa a maior parte das cenas – estende-se para a varanda por meio da abertura total dos caixilhos, configurando um espaço único que não distingue interior e exterior. Tanto na realidade como na ficção, esta característica é marca deste espaço. [2.1] [2.2]

Um dia, um prefeito do Rio resolveu aumentar os gabaritos daquela região e a vista belíssima que justificou a construção daquela casa ficou prejudicada: em seu lugar, as áreas de serviço dos apartamentos que o poder imobiliário logo se apressou em construir. (ibid, p. 20)

A varanda, então, recebeu plantas e árvores, na dupla tarefa de barrar a visão: protegendo a vida da família de olhos alheios, e impedindo a vista da não tão bela paisagem.

Como organização espacial, Niemeyer retoma os temas da casa corbusiana, sobretudo a *Villa Savoye*, edifício que traz os chamados cinco pontos da arquitetura moderna². As duas obras têm em comum planta livre, pilotis e rampa. O terraço-jardim não está presente em Niemeyer, já que a casa da Lagoa possui telhado de uma água; no entanto, a solução de abrir a sala para a varanda integra a construção ao ambiente, papel semelhante ao do terraço-jardim. A janela em fita está presente na Casa da Lagoa, mas de forma interrompida. [2.3] [2.4] (SANTA CECÍLIA, 2012, p. 4)

A casa da Lagoa faz parte de um momento da carreira de Niemeyer em que sua linguagem estava em fase de estruturação (QUEIROZ, 2007, p. 21), no período compreendido entre sua participação no projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde (MES)(1935/45) e o Conjunto da Pampulha (1940/43).

2 Planta livre, fachada livre, terraço-jardim, janelas em fita, pilotis.

[...] Niemeyer assimila a plástica corbusiana purista como um tema que é, ao mesmo tempo, absorvido e transgredido. Será justamente esse exercício de obediência e ruptura, dado pela paulatina emancipação da forma curva com relação ao esquema regulador purista, que caracteriza o período da obra de Oscar Niemeyer compreendido entre os projetos do MES e Pampulha. (ibid, p.15)

Obviamente, esta casa não representa aquilo que é a Pampulha ou o MES no conjunto da obra do arquiteto. No entanto, faz-se necessário compreendê-la a partir do referencial corbusiano que tanto influenciou Niemeyer nesta época, compondo seu vocabulário, pois reside nesta característica a chave para decifrar o potencial cenográfico da arquitetura da Casa da Lagoa.

Jabor menciona, em seus apontamentos, um espaço único que concentra mudanças, aventuras internas, íntimas; ambiente imersivo que favorece a concentração, o foco nos diálogos do casal. A arquitetura aqui é tomada como invólucro, algo que contém e protege.

Uma força estranha os leva por um vertiginoso diálogo onde o delírio e a realidade se misturam, palavras que tomam conta dos dois como um mar, um mar de palavras que os leva por situações inesperadas dramáticas, cômicas, delirantes, imaginárias, trágicas, ridículas. Na verdade um filme de aventuras, que se passa dentro de um lugar só, que muda conforme o *mood* do diálogo louco que os leva como um vento. (JABOR, 1985, p.1A)

São muitos os filmes que apresentam a mesma estrutura: um casal confinado que discute a relação. Entre eles, *Uma mulher é uma mulher* (1961), de Jean-Luc Godard; *Cenas de um casamento* (1973), de Ingmar Bergman; *Na cama* (2005), de Matías Bize, e *Eu te amo* (1981), do mesmo Jabor.

O ambiente único da sala principal, entretanto, é assombrado por telas, imagens que trazem para dentro o mundo externo: em *Eu te amo*, a imagem da ex-mulher do protagonista é multiplicada em uma torre de televisores, uma espécie de fantasma tecnológico. Em *Eu sei que vou te amar*, é o passado que volta, tanto nas projeções do filme do casamento como em cenas intercaladas da memória dos personagens. [2.7] [2.8]

Ao diálogo interrompido por memória e passado é adicionado ainda um outro plano, o do pensamento, da consciência: cenas dos rostos dos personagens em *close* revelando suas aflições, às vezes delírios [2.5] [2.6]. Manequins enrolados em tecido e iluminados em seu interior completam o estranhamento, sugerindo a presença inanimada de outras pessoas, artifício também utilizado em outros filmes do diretor.

É importante, a esta altura, trazer à tona a cenografia de Thomás Santa Rosa para o espetáculo *Vestido de noiva* (Rio de Janeiro, 1943), peça de Nelson Rodrigues com direção de Ziembinski³. Os planos de realidade, memória e pensamento, presentes neste filme na forma de imagens, são bastante similares à proposta inusitada de Santa Rosa, que se vale de “três planos simultâneos de representação construídos no mesmo espaço” (SERRONI, 2013, p. 55), assim como planos de luz inovadores e recursos de *flashback*.

[2.3]

[2.4]

[2.3] e [2.4]
fonte: Weintraub (2006)

³ Zbigniew Marian Ziembinski (Wieliczka, 7 de março de 1908 – Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1978)

[2.5]

[2.6]

[2.7]

[2.8]

4 Nome dado geralmente a cenários realistas que possuem três ou mais paredes e reproduzem quase sempre um interior de casa ou apartamento. (BUENO, 2007, p. 157)

No teatro, a condição do espaço é bastante diferente do cinema, pois trata-se de uma caixa cênica, onde estão concentradas a cenografia e encenação, salvo exceções de espetáculos interativos ou que utilizam a plateia como área de atuação. Neste contexto, Santa Rosa coloca, ao mesmo tempo, o plano da realidade, da memória e da alucinação. Tal configuração é considerada um marco na cenografia brasileira, tamanha sua modernidade: a cenografia chamada "de gabinete" ou realista⁴ é rompida de forma definitiva, apresentando uma concepção que não se limita a mimetizar a realidade no palco. A questão da caixa cênica enquanto espaço de ilusão e possibilidades cênicas e cenográficas será retomada ao longo deste texto, já que na tentativa de expressar realidade e ficção, Jabor determina ao espaço a complexa tarefa dele mesmo ser mutante.

Se na construção do espaço fílmico já ocorrem estes planos – de tempo real, na casa; do delírio, nas cenas dos rostos em primeiro plano, e do passado, – o que ocorre é que a cada sequência na casa (plano da realidade) há um pano de fundo, um cenário diferente. E devido à movimentação dos atores, esta transformação torna-se dinâmica e por vezes vigorosa. O espaço verídico, arquitetônico e cenográfico, contribuiu com o espaço imagético, mas também com o espaço fílmico.

A grande sala, embora um espaço livre, sem paredes, é setorizado por arranjos no mobiliário. Um dos mais evidentes situa-se ao lado da rampa, composto por um núcleo que compreende um tapete, uma cadeira *Red and Blue* (1917), de Gerrit Rietveld, frente a frente com uma cadeira *Hill House* (1904), de Charles Rennie Mackintosh. Mais que representar o design moderno, a presença delas evidencia o confronto entre os personagens. [2.9]

Os demais elementos da casa misturam itens modernos e antigos. Tapetes persa, castiçais, móveis de antiquário colocados lado a lado a quadros abstratos: uma certa confusão e entulhamento, na presença de caixas de papelão empilhadas pelos cantos. [2.10]

Um dos lados da sala é todo aberto, deixando ver a luz natural e a exuberante vegetação no exterior. Dentro e fora integram-se, não há divisões: janelas e portas, de delicada caixilharia, estão todas abertas, transparentes. A malha de pilares de seção redonda pontua o espaço, gerando diferentes planos e profundidades [2.11].

No aspecto fotográfico, trata-se de um espaço moderno que contém elementos não modernos: móveis, objetos, iluminação. A certa altura, ao entardecer, a iluminação muda,

[2.5], [2.6], [2.7] e [2.8]

fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

torna-se colorida e marcada, acompanhando as linhas da arquitetura. O ambiente despojado emana jovialidade, tanto no espaço quanto na caracterização dos personagens, seus figurinos e visagismo.

Em meio a todos estes elementos: telas que surgem, caixas, mobiliário desconexo, tapetes, quadros, objetos de cena – o que garante a sensação visual de unidade espacial? Em outras palavras, o que faz com que o espaço imagético seja unificado, íntegro?

A resposta reside nos elementos do vocabulário moderno e corbusiano: superfícies brancas, as paredes, que visualmente conectam os diferentes ambientes da sala; a rampa, elemento que traz uma tensão diagonal, além de ligar térreo e galeria no andar superior; a sequência de pilotis, que pontuam a área aberta para a varanda. O piso é também elemento que unifica o espaço. Naturalmente, todos estes elementos têm a mesma cor – o branco – e transformam-se também juntos, ao mesmo tempo, de acordo com a necessidade da direção de cena.

Assim, composta por tais elementos brancos, neutros, há uma espécie de malha visual que caminha: piso, pilotis, rampa, paredes, todos agregados formando um desenho deslizante, presente na totalidade de cenas nesta sala. O espaço arquitetônico moderno realiza, quando filmado, esta espécie de efeito unificador em meio à profusão de elementos distintos. Esta qualidade da arquitetura é responsável pelo o caráter cenográfico deste filme.

Ele, o homem, é diretor e produtor de filmes de publicidade, os mais sofisticados e loucos. Ela, formada em universidade, antropóloga, fina. Ambos lindos e por volta dos 30 anos. Ambos com uma coisa semelhante: ambos fortes e frágeis, ambos inocentes e cruéis, ambos procurando uma verdade qualquer.

Desde que ele se separou, há cerca de um mês, foi viver no próprio estúdio onde ele filma, um estúdio enorme improvisado, sua ex-casa talvez (ou uma nova casa que estavam construindo e ainda pela metade quando separaram). Esta casa, ou estúdio, é cercada da mais incrível natureza: mar, montanhas, florestas ao longe. (JABOR, 1985, p. 1A)

Estúdios de cinema e fotografia têm dimensões generosas para viabilizar tantas mudanças quantas forem necessárias, em termos de cenário e movimento da câmera. A área social da casa da Lagoa, além de possuir a amplitude de um estúdio, traz a concepção de uma casa-estúdio, assim como a Maison Ozenfant. Projetada por Le Corbusier para o pintor Amédée Ozenfant, apresenta um programa que une morar e trabalhar.

No filme, não são mencionadas as atividades profissionais dos personagens, assim como não é claro que a casa é utilizada como estúdio: estas informações estão incógnitas no espaço, mas presentes nos diálogos que, por vezes, são um exercício de liberdade, contribuindo para que a casa seja símbolo da personalidade do jovem casal; entretanto o espaço vai além da função de reforçar características dos personagens. Tanto nas indicações do autor como no resultado final filmado, a casa de Niemeyer vai adquirindo, ela mesma, *status* de personagem, e para isso revela, pouco a pouco, suas facetas mais inesperadas:

[2.9], [2.10] e [2.11]
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

5 Local onde ocorre a cena, a ficção no teatro; é composta, no caso da configuração à italiana, de palco, urdimento e fosso, possibilitando as mais diversas movimentações de cenários. As paredes são usualmente pintadas na cor preta e recebem uma vestimenta, tecidos também na cor preta, "colocados horizontalmente e verticalmente que criam o limite entre a ação e a maquinaria."(BUENO, 2007, p.35)

Como o amor e as palavras de amor vivem passando pela ficção e pela realidade, pelo imaginário e pelo real, também o lugar, o chão, o *ring*, o espaço onde esta história se passa também é um lugar cambiante, mutante, mistura de verdade e mentira, de ficção e realidade.

Dentro deste espaço louco e mutante sempre, onde ele mora e trabalha, estão suas coisas, roupas, objetos, camas, quadros, malas, livros, tudo, e também suas coisas de trabalho, câmeras, refletores, objetos cenográficos, luzes, painéis de plástico e finos materiais luminosos, telões pintados, falsas perspectivas típicas de um estúdio de filmagem. Tudo num *ever-changing* clima onde a surpresa, o elemento de mudança e susto e mudanças de luz, cor, tudo contribui muito para uma rica visualidade.

[...] Além disso, na história, no dia seguinte haverá uma filmagem muito importante ali no estúdio-casa improvisada, um filme será rodado pela manhã, um caro e complicado comercial. Tanto assim que dentro desta casa estúdio foi construída uma outra casa, só que esta é um cenário, um lindo e confortável interior rico, talvez vitoriano, elegantíssimo, com ricas mobílias, tudo dando um aspecto de um rico e feliz lar onde um maravilhoso jantar teria lugar. O rico cenário de uma casa feliz construído dentro de uma casa real onde ele criou seu estúdio. Uma caixa dentro de outra dentro de outra, como nos truques de mágica.

Os atores entram e saem dos cenários reais e dos imaginários, durante sua delirante conversa sem fim. (JABOR, 1985, p.1A)

A casa-estúdio funciona então como uma caixa que contém todas as transformações necessárias para que a ficção ocorra, tanto no filme real, que está-se passando naquele momento – um tipo de metalinguagem – como no filme publicitário que lá ocorrerá. Nos dois casos, o princípio é o mesmo: o da caixa-que-contém, presente nas bonecas russas, as *matryoshka*; na cartola do coelho e na caixa de truques do mágico, como exemplos de pequenos objetos. O equivalente em escala arquitetônica pode ser a caixa cênica teatral, a caixa preta⁵; ou mesmo o estúdio de cinema. A casa da Lagoa faz o papel de uma grande caixa branca, um invólucro moderno.

A caixa branca carrega um caráter cenográfico por representar continuidade visual, unificando o espaço, mas também é capaz de fornecer as mais diversas possibilidades de transformação. Ou seja, a caixa branca traz consigo uma espécie de duplo sentido, ou dupla função, quando incorporada à poética do cinema. Se a continuidade visual é herança da própria arquitetura moderna de quem deriva, a possibilidade de transformação parece ter uma dupla filiação: a arquitetura moderna, mas também o teatro, especificamente a caixa cênica, lugar de excelência da cenografia desde seus primórdios. É o espaço que assume outros papéis, como um ator e seu personagem, assim como no emblemático cenário de *Vestido de Noiva*, de Santa Rosa.

Assim, no espaço mutante solicitado por Jabor, foram identificadas quatro fases nas quais os aspectos visuais transformam-se: espaço, luz, figurino e visagismo, objetos de cena. São elas:

1. *Fim de tarde*: início, a chegada da mulher. Luz amarelada de fim de tarde que tinge a malha branca deslizante. O lusco-fusco torna o interior da casa silhuetado, em contraluz [2.12];
2. *Noite*: lá fora está escuro. No interior, uma luz branca é acesa, assim como alguns néons e lâmpadas fluorescentes. Troca de figurinos do casal. A mulher corta o cabelo e tem início o embate entre o casal [2.13];

3. *Fantasia*: o espaço tingido de luz azul. Revelações sobre o passado de ambos [2.14];
4. Momento final onde (2) e (3) alternam-se.

A passagem de tempo é relevante nos dois primeiros momentos, coerentes em termos lineares, ou seja, do fim de tarde para a noite, respeitando as convenções de luz exterior e iluminação interna.

No momento (3), o tempo não faz mais sentido, como se o casal imergisse em suas próprias verdades e delírios. O ambiente como um todo é colorido magicamente de azul, cor que emana da luz e não de elementos da paleta cromática. O efeito assemelha-se ao que Sergei Eisenstein utilizou no filme *Ivan, o Terrível* (1946/1948), na parte final, na qual o espaço interno recebe incidência de luz vermelha e outros efeitos de vibração cromática a partir da luz. A cor, para Eisenstein, tem antes de tudo um papel sensorial e fenomenológico.

Portanto, é componente fundamental do espaço fílmico, responsável diretamente pela função dramática, em conjunto com o som e a montagem. Em *Eu sei que vou te amar* é possível perceber parte desta ordem que norteia a linguagem cinematográfica.

Além disso, não só o maravilhoso cenário da casa feliz está construído mas também outras estranhas maquinárias cinematográficas e teatrais estão ali, prontas para serem filmadas: telas de mecanismos prontos para funcionar, caixas misteriosas de onde sairão truques e milagres cenográficos incríveis, tudo criando um clima de palácio dos milagres de parque de diversão.

[...] Neste ambiente de mudança e luz e cor e surpresa, neste local que espera a hora que um filme será filmado, neste espaço paródico, poético, real e imaginário se passará a estória.

Os dois atores farão um verdadeiro dueto, como dois instrumentos musicais evoluindo para um final inesperado.

[...] O som de suas vozes, os diálogos, as palavras, deverão ser quase que vistos, além de ouvidos. Os diálogos deverão ter uma música própria e nítida.

[...] A história se passa de 5 horas da tarde, durante a noite, até o amanhecer. (JABOR, 1985, p. 1C)

As sequências a seguir ilustram o que foi dito sobre o invólucro moderno, seu potencial cenográfico e sua continuidade visual como contribuição para a visualidade deste filme. Além disso, propõe-se comentar a noção de *promenade architecturale*, termo utilizado por Le Corbusier, por alguns motivos. O primeiro é a relação entre o *promenade* e o cinema, expressa tanto na fala de Corbusier quanto em alguns de seus croquis de projeto.

Desenho um personagem. Faço com que entre na casa; descubra seu volume, a forma de habitá-la e sobretudo a quantidade de luz que entra pela janela ou pano de vidro. Ele avança: outro volume, outra entrada de luz. Mais chegadas, outra fonte luminosa; mais chegadas ainda, inundação de luz e penumbra ao lado, etc. (CORBUSIER, 1978, p. 154, tradução da autora)

[2.12], [2.13] e [2.14]

fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

6 Técnica de "pré-visualização". Série de esboços das sequências principais que sintetizam os enquadramentos e planos a serem usados. É uma versão desenhada do filme. (LOPES, 2004, p. 50)

7 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=daFzqQFqe3M>

Até mesmo a sequência utilizada no texto acima remete à narrativa cinematográfica, na qual visualiza-se, pela descrição, os espaços a percorrer. Esta descrição de Corbusier é equivalente ao procedimento que realiza nos desenhos para a Villa Meyer, em Paris [2.15]. A sequência de espaços em continuidade é quase um *storyboard*⁶, "uma percepção contínua e ininterrupta do espaço, muitas vezes fragmentado e costurado em vinhetas temporais" (BALTANÁS, 2005, p. 6). O *storyboard* é um instrumento que faz parte, não por acaso, do processo de criação de cenas no cinema, utilizado pelo diretor de cena e sua equipe como ferramenta de visualização do que será o filme.

Em termos concretos, o próprio Le Corbusier participou de um filme na Villa Savoye, o *L'architecture d'aujourd'hui*, dirigido por Pierre Chénal⁷. O curtametragem é uma espécie de documentário ilustrativo do *promenade architecturale*, onde a casa é percorrida pelos personagens que apresentam as muitas maneiras de utilizar a "máquina de morar".

Se Corbusier se vale do *promenade* como processo de criação e projeto, em *Eu sei que vou te amar* o espaço está dado: o *promenade* deixa de ser um instrumento de simulação para, em vez disso, revelar possibilidades de ocupação deste espaço, com o apoio da ficção.

Assim, o segundo motivo deste assunto é o que se revela a partir da vivência dos personagens por meio dos *promenades*: a teatralização da ocupação do espaço, operação que vai além de sua utilização enquanto habitação. O filme não mostra o simples habitar, primeira das funções de uma casa – em nenhuma das situações, pois texto e movimentação são dramatizados enfaticamente. Cada diálogo tem sua própria coreografia e um local específico onde se estabelece. A casa prescinde do papel de habitáculo para dar lugar à encenação, e assim entrega-se ao cinema por meio da cenografia.

Nas indicações de Arnaldo Jabor, um filme publicitário será realizado ali, e a casa está preparada para a filmagem no dia seguinte. Sequer os objetos de uso diário estão presentes: tudo contribui para sair da realidade do cotidiano. Então, as *promenades* operam como movimentações coreografadas pelo espaço, e que se sobrepõe, de certa forma, às ações da vida doméstica. Numa casa "vestida" para ser filmada, parece apropriada a teatralização das ações: o falar, o divagar, o olhar, o caminhar.

A movimentação do ator, nas primeiras cenas, mostra um percurso em velocidade crescente pela rampa, elemento visual de grande força no espaço. Tal trajeto é realizado pelos

[2.15]
fonte: website <http://fondationlecorbusier.fr/>

personagens algumas vezes, ao longo do filme, acompanhado de falas inflamadas, reveladoras. Naturalmente a rampa é acesso ao primeiro pavimento, mas também atua como um praticável⁸ – tipo de suporte para o ator subir, elevar o plano do chão, possibilitando a movimentação no sentido vertical. No teatro, o praticável pode indicar até mesmo um espaço externo ou outro plano de consciência, como em *Vestido de Noiva*. Portanto, trata-se de um conjunto: piso térreo/ rampa / piso do primeiro pavimento – que é elemento e também percurso. Nas palavras de Le Corbusier: “(...) uma escada separa um piso de outro: uma rampa comunica.” (BOESIGER, 1995, p. 25), ou seja, diferente da escada, a rampa representa e ilustra o *promenade*, pois:

[...] facilitará uma subida despreocupada que favorece o desenvolvimento sucessivo de experiências perceptivas, um *continuum* espaço-temporal que Le Corbusier tomará não especificamente das experiências cubistas mas da cultura arquitetônica tradicional da África do Norte [...]. (BALTANÁS, 2005, p. 6, tradução da autora)

Ou seja, enquanto que a rampa enfatiza a fluidez do percurso no espaço, a escada proporciona “um avanço espasmódico (subir-parar-subir-parar)” (ibid). Tal continuidade de movimento foi percebida por Baltanás, ainda fazendo referência à Villa Savoye, como uma metáfora da autopista, local de tráfego sobre rodas (ibid, p. 7). A alusão insere um elemento urbano em escala doméstica, além de remeter à casa como máquina de morar.

A ênfase está no potencial cênico e cinematográfico desta rampa, explorado por muitos ângulos e por isso em constante transformação para o olhar do espectador. Além disso, ela recebe diferentes cores por meio da luz que altera a atmosfera, sendo ora suave e amarelada, ora dura e fria, e por vezes totalmente fantasiosa, banhada de luz azul. É com três cenas nesta rampa que começam as leituras.

8 Estrutura de madeira coberta por cima e dos lados, dependendo do uso. Pode ter várias dimensões e formatos. Serve como elemento do cenário. (MANTOVANI, 1989, p. 92)

A sala aparece pela primeira vez. O homem sobe a rampa e seu andar torna-se uma corrida, indo mais e mais rápido em direção ao andar superior. Em seguida, descendo lentamente, fica mais clara a intenção de ter ido apanhar lá em cima só um chapéu e um casaco. Funcionalmente, um propósito banal; cenicamente, uma coreografia de percurso; simbolicamente, são muitas as leituras: iniciar com todo ímpeto (subida) e arrastar-se para finalizar (descida) e no meio pegar um atalho (pulando antes do patamar); o anúncio de que algo difícil está para acontecer, no esforço de gritar numa subida, tensão esta dramatizada pelas diagonais formadas pela rampa; ou a metáfora invertida de jogar-se no abismo, como na fala em *off*:

A casa vai ficar diferente. As cadeiras vão se mover. As mesas vão rodar, rodar, rodar, e eu vou perder o controle da minha solidão. Sozinho eu me seguro. Mas você chega, eu danço. Você sabe de mil truques pra me jogar no abismo. Você é um ponto de interrogação; uma janela aberta pro ar. (JABOR, 1986, p.8)

Há dois movimentos: o do homem e o da câmera. Enquanto que o homem sobe e desce a rampa, a câmera estabelece o ponto de início apontada para um dos lados da sala, onde se pode ver o patamar da rampa e a sala com as poltronas modernas. O ponto final desvela a varanda e o piano de cauda, bem como a pilha de caixas de papelão.

O invólucro moderno já é, desde o início, interrompido pelo elemento, a estranha torre de caixas, como que anunciando, por meio do espaço, o embate que vai acontecer. A esta altura, ainda não se tem ideia da sala da casa como cenário principal; a cena parece mais conectada às que a antecedem – respectivamente imagens do casamento e do passado, como se um eco “não realista” ressoasse delas.

Sequência [2.16] – 0:04:43 a 0:05:18
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

O homem sobe a rampa questionando enfaticamente o casamento: “Eu não sei o que é o amor, eu só sei que os homens e mulheres ficam loucos dentro de casa.” (JABOR, 1986, p. 71) A luz azul transforma o ambiente. Ao descer, revela que foi apaixonado por uma travesti chamada Marilyn Monroe.

Assim como na cena anterior, o homem realiza o percurso de subir e descer da rampa. A atitude de afastar-se da mulher para dizer algo importante reforça o caráter de tensão da rampa, que aparece tanto por sua forma, com diagonais recortadas pela luz néon, quanto pela lembrança da primeira cena. O fato de ter realizado movimentos “de risco”, como correr e pular de um patamar a outro, trazem à memória um ar de perigo, fundamental para estabelecer a rampa como um local de *revelações*. Este aspecto simbólico do elemento arquitetônico conecta intimamente o espaço da cenografia com o espaço fílmico, já que abre o significado da rampa para interpretações.

É a primeira vez que o ambiente é banhado totalmente de azul: momento (3) *fantasia*. O azul colore o ambiente apenas com luz, transformando sua atmosfera: remete aos luminosos das boates e hotéis baratos, trazendo uma sensualidade vulgar e proibida. Uma das imagens apresenta uma luz rosa emanando do quarto, e na porta um arranjo com penas, lembrando os cabarés.

A linha azul de néon ilumina a borda da rampa e marca seu desenho em diagonal. Esta já havia aparecido no momento (2) *noite*, mas não com o espaço todo azul. Sua permanência no espaço, na passagem de um momento a outro, torna possível compreender a luz linear como um sinal de alerta, um alarme visual, que começa a soar nas cenas anteriores.

Mais uma vez, o elemento rampa presta-se não apenas a ligar verticalmente os andares da casa, mas sim a contribuir cenicamente e cenograficamente para o espaço fílmico. [2.17]

Sequência [2.17] – 0:42:47 a 0:46:41
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

Neste curto trecho do filme tem lugar uma das cenas mais fortes da mulher. É o fechamento da sequência na qual revela suas traições. “Toda mulher brasileira devia ser louca e prostituta. Foi a época que eu mais te amei. Só assim vale a pena viver. Desamparada. Hoje, hoje eu sou assim, louca e desamparada, louca e desamparada” (JABOR, 1986, p. 102). Os braços abertos transformam a estola de pele de onça em asas, e ela corre rampa cima, num vôo libertador para o alto. [2.18]

Sequência [2.18] – 1:15:47 a 1:16:11
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

9 *Plongée, high shot* ou *câmera alta* – designa a angulação em que o eixo óptico da objetiva se prolonga de alto a baixo, em sentido perpendicular ou oblíquo. (FARIA, 1971, p.18)

Continuação da anterior, esta cena começa com a mudança mágica na luz, que torna-se azul (3), fato notado sutilmente pelo homem, que segue sua marcha subindo a rampa em direção à mulher. E ela, com a pele de onça nos ombros, revela, furiosa, sua revolta à submissão do casamento. Desce lentamente um pequeno trecho da rampa, já mais calma, num tom doce: “Parei de te amar de repente, feito um relógio pára; parei de te amar às três e quarenta e cinco *de la tarde*” (JABOR, 1986, p. 106). Cai a estola de pele de seu ombro.

E num ímpeto, ela desce correndo, enquanto o plano se abre e mostra um ângulo diferente da rampa, um *plongée*⁹ que enquadra a imagem recortada pelas linhas de piso, guardacorpo e néon. Ela grita: “É a minha vida, me escuta!” (ibid, p. 107), e deixa a cena. A cena termina com o espaço vazio, e um único índice do humano: a estola de pele caída no chão. Aqui, o quadro é preenchido apenas pela arquitetura, que ficou plasmada no espaço imagético. [2.19]

Sequência [2.19] – 1:16:11 a 1:19:38
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

A mulher apoia-se no piano e caminha em direção à cama, realizando uma meia pirueta tendo a estrutura de dossel do móvel como eixo. Cai na cama. O homem repete a pirueta, primeiro no piloti e depois no móvel, imitando-a. Os pilotis de seção redonda funcionam como elementos que cortam verticalmente o quadro, juntamente com os pés e o dossel da cama. Alguns caixilhos aparecem, completando esta composição pontuada por linhas verticais.

Novamente quem mantém a unidade visual são os elementos da caixa branca, aqui os pilotis, parte do teto e a transparência das aberturas. Tem-se ao fundo a varanda, e nela uma pequena floresta interrompida pelos elementos verticais em perspectiva.

A cena faz parte do momento (1) *fim de tarde*: a luz do exterior começa a cair, deixando alguns elementos em contraluz; a iluminação do interior da casa torna-se amarelada, âmbar. [2.20]

Sequência [2.20] – 0:17:33 a 0:23:59
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

10 Nos palcos de teatro, é o espaço situado atrás dos bastidores. (BUENO, 2007, p.159)

Inaugura-se o momento (2): anoiteceu. Com a passagem do dia para a noite, a mulher transforma-se, cortando o cabelo, mudando o figurino, trocando os brinco. A casa perde o tom âmbar das cenas anteriores, apresentando um tom mais frio no branco das paredes. A pele branca da mulher mistura-se ao fundo. A diferença de tom de pele – ele moreno, ela alvíssima, é bastante marcada neste momento, diferente das cenas anteriores, nas quais ambos recebiam a incidência de uma mesma luz, amarelada. É como se o homem estivesse no momento (1) e a mulher no momento (2), evidenciando a discordância entre eles: é o início do embate.

Se na cena anterior a continuidade visual dava-se a partir dos pilotis e elementos verticais, nesta sequência a unidade é entre superfícies. Paredes, a sala em curva com estofados brancos, o piso; todos bruscamente recortados por elementos escuros e coloridos, contrastantes. É o espaço arquitetônico e suas relações de forma e cor metaforizando o relacionamento entre o homem e a mulher.

O *promenade* consiste na saída da mulher do lado do piano e seu caminhar em direção à porta, para ir embora. Neste movimento, a sala branca é vista rapidamente, passando pela composição de caixas azuis e vermelhas e pelo grafite na porta de vidro.

Esta entrada da casa, mostrada anteriormente num plano mais fechado, revela-se quase como uma coxia¹⁰ de teatro, com cortinas de veludo vermelho. Todos estes elementos trazem ainda mais contraste e dramaticidade à fala da mulher: “Você não sabe o que é amor, não sabe! Tudo bem, eu não te culpo não, viu, não te culpo, eu te entendo (...)” (JABOR, 1986, p. 44). Está instaurada a discussão.

Sequência [2.21] – 0:25:07 a 0:26:15
 fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

Este *promenade* tem início na fala efusiva do homem ao fundo da sala, e que vai-se aproximando da câmera (e do espectador) em direção à varanda. O que se vê, a partir deste ângulo, é a sala pontuada por pilotis em sequência, o que reforça a perspectiva. Atrás do homem, o piloti parece maior do que os mais afastados, correspondendo à regra do olho humano e que a lente da câmera reproduziu.

A amplidão do espaço – em escala de estúdio de cinema – também é dramatizada neste percurso. O homem sai de um espaço fechado, a sala; caminha até a área externa, a varanda. O que fica como pano de fundo é o amplo espaço interno da sala, representando a planta livre, sem interferências visuais que atuem como barreiras para uma perspectiva plena da sala.

Sequência [2.22] – 0:40:50 a 0:42:11
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

Esta cena se passa no limite entre o interior e o exterior, sendo a movimentação da mulher quase como uma segunda linha longitudinal, paralela à rampa.

Trata-se de um duplo *promenade*: ele, cantando e dançando no interior da sala, com a varanda ao fundo; ela, rezando a Ave Maria na varanda com a sala ao fundo. Novamente o espaço significa mais que o óbvio: pontos de vista diferentes, que duelam, mantendo cada um sua posição.

O limite entre interior e exterior não é claro, pois os caixilhos estão todos abertos, menos como fechamentos e mais como elementos de composição. Detecta-se a existência de uma fronteira no espaço pela diferença de elementos: ela, em meio à vegetação; ele, no tapete, a rampa ao fundo. Neste sentido, há uma quebra no realismo – como tantas outras no filme – pois novamente o elemento (janela, porta) deixa de cumprir a função esperada (abrir, fechar) e abre seu significado na ficção. De fechamento, passa a ser fronteira.

Sequência [2.23] – 0:49:43 a 0:51:35
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

THEY BOTH GET CRAZIER AND CRAZIER AND START LAUGHING THEIR HEARTS OUT AND THROW THEMSELVES INTO EACH OTHER'S ARMS. THEY DON'T FEAR THE OCTOPUS mais. O polvo no delírio é o maior e eles, inteiramente livres e loucos, começam a se beijar e abraçar loucamente, com o polvo junto deles, abraçando-os também com seus oito braços extraterrestres, enquanto os dois vão sendo possuídos por uma enorme excitação amorosa e sexual.

Eles começam a se amar, a fazer uma espécie de amor muito feliz e cheio de gargalhadas, como dois animais, ou três...o polvo, naturalmente de borracha, participa da coisa.

A medida que eles vão se comendo, se amando, andando pelo ambiente todo, vão derrubando objetos, malas enormes que se abrem, saindo coisas súbitas, derrubando tintas que estavam em escadas, se sujando todos enquanto rolam pelo ambiente. Os truques todos que estavam prontos para a filmagem do dia que já raia lá fora, começa a detonar, enquanto os dois se amam. A cenografia do apartamento feliz que ficara intacta durante toda a ação começa a ser destruída literalmente, a medida que os dois se amam em cima dos lindos sofás vitorianos, da mesa coberta de faisões e iguarias, cristais, que cortam um pouco os dois, sangue que aparece, sofás que colapsam, cadeiras que voam para longe, luzes que se acendem ao contato de seus corpos, o pavão que o contrarregra tinha trazido abre sua cauda luminosa e colorida, caem paredes falsas, enquanto os dois, enlaçados, não param de se amar, tontos e felizes, culminando então tudo quando os dois se chocam contra a enorme caixa de surpresa que durante a ação toda ficara intocada. A enorme caixa se abre magicamente e de dentro dela expande-se uma 'feerie' de luzes, objetos que 'pop out', fumaças coloridas, fogos, tentáculos de neon, bandeirinhas agitadas, música de realejo louco, nuvens de cor, tudo se alastrando pelo cenário todo que literalmente se transforma numa grande explosão feliz. O contrarregra espia estupefato da porta. Os dois estão semi rasgados, acabando de se amar, sujos, coloridos, livres, loucos, andando abraçados pelos destroços do cenário real e fictício como numa routine de cinema mudo, em meio aos pedaços coloridos e luminosos do local. (JABOR, 1985, p. 74 A)

Na famosa sequência final, o espaço finalmente transforma-se numa caixa cênica e mágica. Todos os efeitos que foram preparados acontecem: explosões, fumaça, gás paralisante, penas que voam; o arranjo de caixas empilhadas desmorona, como que simbolizando a queda de um monumento: a relação do casal, o casamento enquanto instituição, ou simplesmente a impotência humana diante da complexidade do amor.

A caixa branca, o invólucro moderno, potencializa a profusão de eventos que lá tem lugar. Como visto anteriormente, é por meio de elementos do vocabulário moderno que o espaço fixa visualmente sua marca. Sendo assim, este momento conta com esta característica para inserir toda a parafernália necessária que garanta um *gran finale*, sem no entanto perder a referência de onde se encontram. É o espaço moderno e seu potencial cenográfico que possibilitou tantas mudanças, mas foi o mesmo espaço quem garantiu a contextualização por meio da continuidade visual.

Sequência [2.24] – 1:36:50 – fim
fonte: fotogramas do DVD *Eu sei que vou te amar*

“O mundo vai parecer menor do que nunca, o amor imenso.” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1). Inspirado em contos russos¹, o filme não apresenta propriamente uma história e sim estados emocionais dos personagens. É um cinema que abandona o naturalismo e aproxima-se do teatro, área na qual atuam seus diretores, Felipe Hirsch e Daniela Thomas. Andrei, personagem de Paulo José, “sempre em um estranho transe” (ibid), é uma espécie de mestre de cerimônias que conduz o enredo, encontrando-se com os outros personagens num estranho café, situado numa encruzilhada no meio do deserto.

A cidade onde vivem não é nomeada, nem facilmente identificada: edifícios modernos, clima desértico, sol intenso. É Brasília, mas longe do eixo monumental e da arquitetura de seus palácios. Entretanto, a arquitetura moderna é parte fundamental da linguagem cinematográfica que o filme apresenta, compondo a atmosfera, ao mesmo tempo poética e inóspita.

Aqui, as histórias dos nossos quatro personagens principais são forçadas para suas agonizantes, transformativas e, algumas vezes, mortais conclusões, por eventos que parecem fazer parte do mistério, beleza e dor da História e da solidão e incerteza do futuro. Em comum, todos sofrem de algum tipo de Insolação. (...) Assistimos assim as duras tarefas dos quatro jovens, enquanto eles encontram amor, luxúria e possivelmente ruína nas ruas e casas da cidade. Desejo, perda, traição, e amor não correspondido, estes símbolos das histórias de amor tradicionais, tomam estranhas formas modernas e pós-modernas, cheias de ritmos surpreendentes e humor negro. (ibid)

Nos dois filmes anteriormente estudados aqui, a arquitetura moderna apresentou-se tanto como vanguarda, no caso de *Flores Raras*; quanto caixa cênica, em *Eu sei que vou te amar*. Em *Insolação*, há uma espécie de inversão que causa impacto, pois o filme aponta para outra direção estética: nas obras arquitetônicas, a degradação, a ruína, a ação do tempo; no espaço da cidade, o vazio, a atmosfera ameaçadora, a solidão do homem.

Pela atualidade do filme, a maioria das locações está disponível para visita. Por este motivo, o procedimento metodológico contou com deambulações por Brasília, registradas em imagens, a fim de perceber os lugares verídicos que foram tomados como cenário para o filme. Da comparação entre ficção e realidade foram surgindo conexões e reflexões.

¹ Os poetas e escritores Tchecov, Turgueniev e Pushkine.

Com base em informações do diretor de arte Valdy Lopes Jr e do produtor de locação Fernando Toledo, que atua e reside em Brasília, foi traçado um roteiro. A estada num hotel próximo da maioria dos lugares facilitou os percursos a pé e de bicicleta.

Este procedimento foi fundamental para perceber a realidade por trás da ficção, já que a apreensão da arquitetura e da cidade *in loco* difere e do que se vê na tela do cinema: trata-se de descobrir significados que se encontram pulverizados, dispersos, e por isso incógnitos.

[...] o texto não verbal apresenta-se diluído no quotidiano do espaço urbano, e nada o impõe à nossa observação; o texto não verbal é mudo porque não agride nossa atenção. O hábito de atuar nos mesmos espaços e ambientes faz com que eles sejam cada vez mais iguais e imperceptíveis. (FERRARA, 1986, p. 23)

Significa que, a fim de compreender o espaço, faz-se necessária a desautomatização dos sentidos e a entrega à experiência, ou seja, passar da visibilidade à visualidade (FERRARA, 2002, p. 101), tornando heterogêneo o homogêneo. Afinal, segundo Ferrara, “não se lê o homogêneo”. (2002, p. 23)

Pode-se dizer que o processo de tornar o espaço heterogêneo é realizado pelo cinema de ficção de forma sistemática: no roteiro, ao imaginar possíveis lugares; em fase de produção, ao efetivamente pesquisar e escolher as locações, bem como prepará-las com intervenções cenográficas; na filmagem, ao captar as cenas registrando atmosferas.

Espaços vivenciados não são uniformes e nem espaços sem valor. Um mesmo evento – um beijo ou um assassinato – se torna uma história diferente dependendo de onde se passa: num quarto, banheiro, biblioteca, elevador ou gazebo. Um evento obtém seu significado específico através da hora do dia, iluminação, clima e ambiente sonoro. Além disso, cada lugar tem sua história e conotação simbólica que se mesclam aos acontecimentos. A apresentação de um evento cinematográfico é, portanto, totalmente inseparável da arquitetura do tempo, lugar e espaço, e um diretor de filmes é obrigado a criar a arquitetura, embora muitas vezes a desconheça. É exata essa inocência e independência da disciplina profissional da arquitetura que faz a arquitetura do cinema tão sutil e reveladora. (PALLASMAA, 2000, p. 20, tradução da autora)

Desta forma, o cinema traz à tona a especificidade dos lugares, algo que na vida real deve ser desvendado, e até mesmo produzido. Daí a importância, enquanto procedimento metodológico, em se vivenciar o espaço real da cidade e da arquitetura.

Especificamente em *Insolação*, em que todo o filme se passa em Brasília, há este agrupamento de lugares, como recortes que são unidos numa grande colagem. No procedimento em busca dos cenários verídicos, guiado por cenas do filme, percebeu-se que os diferentes espaços, longe dos olhos da câmera – são bastante heterogêneos isoladamente, o que significa que o potencial cenográfico, imagético e fílmico de cada um deles foi antevisto pela direção. Este potencial, que aparece no filme de forma quase natural, é o que foi procurado na vida real, vivenciando a arquitetura e a cidade. Dois exemplos destacaram-se: o prédio do DNIT, em funcionamento, com trânsito de pessoas; e a Concha Acústica em dia de evento, igualmente repleto de pessoas. Os dois espaços aparecem vazios, quase abandonados, no filme.

De forma geral, o caráter cenográfico dos espaços em *Insolação* reside na capacidade em atingir os sentidos, ou seja, o cenográfico está ligado ao sensorial. Assim, na arquitetura moderna tomada como cenário, ou espaço arquitetônico/ cenográfico, foram identificadas as seguintes qualidades de forma constante:

- o efeito do clima, do tempo, e do abandono por parte do homem, resultando em aspecto decadente: superfícies desgastadas, quebradas, sujas;
- o efeito da não-ocupação: espaços vazios e inúteis, destituídos de função, ou de uso indeterminado.

Enquanto espaço imagético ou fotográfico, identificam-se as características, também constantes:

- o homem enquanto vestígio: imagens/ enquadramentos que reduzem a figura humana e enfatizam o espaço e a paisagem;
- fotografia com contraste: estão presentes a luminosidade excessiva/ sombras muito escuras;
- dessaturação: cores esmaecidas, predomínio de tons neutros.

2 Formato panorâmico de tela ou ecrã criado nos anos 1950, que utilizava lentes anamórficas para obter uma imagem com 2:55:1. (CARREGA, 2013, p. 3)

3 Barthes refere-se à Torre Eiffel para comentar a vista panorâmica.

Na cena que abre o filme, um homem está no telhado de uma edificação qualquer, interferindo na horizontalidade do cerrado, em meio a antenas, para-raios e outros elementos que dão apoio à vida contemporânea. Um lugar funcional e de sobras, resíduos, com vista para o vasto horizonte. [3.1]

Ele é Andrei, “um homem com cerca de setenta anos, marcado pelo tempo, atormentado e profundamente sedutor. Ele é um burocrata, esquecido nesta cidade após a queda do muro de Berlim.” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1)

A linha do horizonte divide a tela ao meio, reforçada pela proporção da lente da câmera, que promove o alongamento da imagem. Assim como na linguagem cinematográfica dos *road movies*,

[...] o cinema dos grandes espaços, dessas histórias de viagens, é o *cinemascope*². A tela panorâmica é parte constitutiva da sua arquitetura. Uma imensa imagem, abarcando em largura todo o horizonte e dotada de enorme profundidade de campo. (PEIXOTO, 1987, p. 121)

O *cinemascope*, então, é um formato propício para abarcar grandes paisagens, tanto cidades como desertos, pois sua proporção é panorâmica. Aqui, o formato dá a ver o deserto, mas ainda não a cidade, como se Andrei estivesse a procurar algum marco urbano com seu olhar. Para Roland Barthes, o panorama “é uma imagem que tentamos decifrar, na qual procuramos encontrar lugares conhecidos, identificar sinais” (BARTHES, 2001 p. 63, tradução da autora). A visão panorâmica é possível também pela condição do observador, no alto de torres³, ou na cobertura de edifícios, como o local onde se encontra Andrei.

Mesmo não encontrando os tais sinais de cidade, o espaço fílmico já está a comentar a própria implantação de Brasília, cidade completamente artificial fundada por Juscelino Kubitschek para ser a nova capital federal em 1960: construída em pleno Planalto Central semideserto, numa região virgem. (BRUAND, 1981, p. 353)

Quanto ao caráter cenográfico desta sequência, esta se encontra na própria localização do personagem: o que este homem faz aí? Por que motivo subiu? Afinal, é um local de manutenção, não de público. É um louco ou só um poeta com seu caderno de anotações? O fato é que esta figura, vestindo um velho terno, está lado com as antenas: é apenas mais um pequeno elemento vertical cortando a linha do horizonte. Em meio a esta atmosfera, que inclui um alto ruído de cigarras, o plano se fecha no velho caderno de Andrei, no qual escreve a palavra *tristeza*. [3.2]

Sinais da cidade então surgem ao longe, na forma de blocos, impressões de edifícios [3.3]. A câmera, que começa enquadrando toda a paisagem, e não deixa ver a cidade, aproxima-se e a finalmente a revela. A cidade é fundamental para a narrativa do filme, e esta abertura estabelece visualmente esta relação: nas próximas cenas, entra-se efetivamente na cidade.

Foi tomado como locação o Hospital das Forças Armadas, construído em 1972 para atender exclusivamente militares e seus dependentes. Situa-se numa colina, no bairro Cruzeiro Novo, daí sua vista panorâmica para Brasília. O projeto arquitetônico é de autoria de Lúcio Marinho Estelita, com colaboração de Helio Ferreira Pinto e supervisão de Oscar Niemeyer.

Na cobertura do edifício, onde foi filmada esta sequência, estão diversas instalações e o letreiro luminoso [3.4]. O local é de acesso restrito, portanto não foi possível a visita. O térreo, por ser público, foi visitado e registrado. Lá teve lugar a sequência em que Vladimir segue Liuba, que será comentada posteriormente.

[3.1] [0:01:01]

[3.2] [0:01:55]

[3.3] [0:02:09]

fonte: fotogramas do
DVD *Insolação*

[3.4]

fonte: Valdy Lopes Jn

A segunda sequência do filme começa com Andrei pedindo silêncio ao público, e esclarecendo o motivo de sua palestra [3.5]:

Tristeza.

Silêncio por favor! Posso ter sua atenção?

Tristeza.

É triste que a tristeza seja tema da nossa conversa. Os pássaros cantam e o sol esconde o frio da nossa bela cidade. Mas eu não estou aqui para falar sobre a cidade, estou aqui para falar sobre o amor. Eu espero que vocês honrem esta minha paixão, a qual eu dediquei toda minha vida, todos estes anos.

Deixe-me ser claro e obscuro.

Guardem suas perguntas, confiem no mistério.

E nada de comidas barulhentas!

Esta ficção me desperta do sonho de minha vida. Ela prova que eu não estou morto. Estou apenas morrendo. Morrendo. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1C)

O plano então se abre, revelando um grande salão vazio. O homem falava para ninguém. Teatro? Salão de festas? Auditório? Saguão para atividade pública qualquer. A posição do narrador é diante de uma plateia vazia, no espaço que poderia ter sido um palco [3.6].

O espaço, imenso e horizontal, é o interior de um edifício moderno, identificado por algumas características: amplidão espacial, planta livre, sem interferência de colunas ou outros elementos de sustentação; abertura do piso ao teto; elementos tipo *brises-soleils*, repetidos em linha na fachada; laje de cobertura em concreto aparente; piso monocromático contínuo; paredes revestidas com lambris de madeira.

Por meio do roteiro, descobre-se que este salão foi um dos lugares onde Andrei já trabalhou: “ao longo do filme o veremos neste telhado, em salas abandonadas que já fizeram parte de sua rotina e que agora não pode mais frequentar.” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1)

Duas qualidades são evidentes no salão: sua inutilidade, expressa na decadência e no vazio; e a curiosidade que desperta no espectador. A primeira refere-se ao espaço arquitetônico em si, seu estado físico e sua aparência; a segunda, ao espaço fílmico, já que é um apelo à imaginação e à memória. São atributos do espaço, fazendo parte de sua dimensão cenográfica, que, como visto no início do capítulo, neste filme tem uma forte carga sensorial.

É sobre o caráter sensorial da arquitetura que fala Bernard Tschumi, no texto de 1977 intitulado *O prazer da arquitetura*. O autor aborda a questão da inutilidade dos espaços levantando sua dimensão sensual: “[...] uma obra de arquitetura não é arquitetural porque seduz, ou porque preenche dada função utilitária, mas porque põe em ação as operações da sedução e o inconsciente.” (NESBITT, 2008, p. 583). Assim, destituído de sua utilidade, o grande salão vazio é apenas o espaço, que em si mesmo carrega um imenso potencial sedutor: esta é a qualidade que interessa à cenografia e ao cinema.

Especificamente nesta sequência, se faz necessário aprofundar o significado possível da associação espaço/ texto, ou seja, não verbal e verbal. Enquanto o espaço mostra abandono, decadência de um edifício evidentemente moderno, Andrei diz “mas eu não estou aqui para

falar sobre a cidade, estou aqui para falar sobre o amor” e “deixe-me ser claro e obscuro; guardem suas perguntas, confiem no mistério.” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1C)

Nas duas frases há dicotomia: cidade/amor; claro/obscuro; perguntas/mistério. E o homem, meio mendigo, meio poeta, declama para ninguém de forma veemente. Ao aconselhar o caminho do mistério, entram em cena o desconhecido e o intuitivo como valores desejados, bem como a própria dimensão sensória. As perguntas, ao contrário, devem ser guardadas. Ora, luz/claridade/perguntas são referências à racionalidade, base do pensamento iluminista, que por sua vez culminou no chamado projeto de modernidade⁴. As palavras de Andrei são um questionamento acerca da razão, ou da racionalidade instrumental, assunto do qual Max Horkheimer ocupou-se⁵ antes de escrever, em parceria com Theodor Adorno, a conhecida e radical *Dialética do Esclarecimento*.

De forma geral, Horkheimer coloca a razão como “conceito fundamental a partir do qual outras categorias puderam ser derivadas, tais como as ideias de liberdade, justiça ou verdade” (PETRY, 2013, p. 33), e ao mesmo tempo observa “na história da filosofia um movimento de esvaziamento da razão, sinônimo da formalização por ela sofrida” (ibid). Ou seja, no decorrer da era moderna, a razão foi reduzida à sua dimensão utilitária, sendo relacionada, portanto, à eficiência e à produtividade, que servem mais às organizações do que ao indivíduo. Aquilo que o levaria à autonomia e liberdade acaba por aprisioná-lo.

O personagem Andrei é um representante deste pensamento: ex-burocrata, trabalhou em repartições públicas durante toda sua vida, até tornar-se inútil, obsoleto, e foi descartado. Ele prefere falar sobre o amor, mas começa descrevendo a cidade, que está tão presente, no filme, quanto o amor: ele é expresso por meio da cidade, tendo-a como uma espécie de suporte poético. Mas por trás de seu aspecto cenográfico, há a cidade real, a capital federal, onde impera justamente o uso proposital da razão. Os espaços da cidade também carregam este espírito: o enorme salão é apenas o primeiro, e representa a decadência não apenas da matéria, mas de todo um sistema. Evidenciando tal caráter instrumental, mas em termos urbanos, cabe citar Kenneth Frampton:

[...] é como se os princípios míticos do Humanismo europeu, do modo como foram reinterpretados nas obras das últimas fases de Le Corbusier, houvessem determinado a estrutura de Brasília com consequências infelizes, pelo menos do ponto de vista do acesso. Brasília emergiu como *duas* cidades: a cidade monumental do governo e dos altos negócios, para a qual os burocratas se deslocavam a partir do Rio por via aérea, e a “cidade dos barracos”, ou das favelas, cujos habitantes serviam ao “esplendor” da cidade alta. (FRAMPTON, 1997, p. 312)

No final da cena, ouve-se: “Você não pode mais usar esta sala” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1C) e vê-se, ao longe, a figura do segurança [3.9]. Está completa a quebra da ilusão por meio da regra, obedecida por aquele que apenas cumpre ordens. A vida real, em seu sentido mais burocrático, rompe a poesia, atuando diretamente no espaço. No entanto, a contravenção foi feita: Andrei invadiu a sala, e subverteu seu uso, resistindo ao sistema que o oprimiu.

4 Segundo Habermas, tratava-se de um esforço dos intelectuais iluministas em busca da emancipação humana, que envolvia, entre outras noções, o domínio científico da natureza. (HARVEY, 2010, p.23)

5 No texto *O fim da razão*, de 1941.

A sequência foi rodada no edifício principal do antigo Clube do Servidor, que hoje faz parte da UnB, funcionando lá o CESPE/ CEBRASPE⁶, organização responsável por concursos públicos, entre outras atividades.

Não foi possível a visita ao complexo do clube, pois a atividade desenvolvida no salão era sigilosa. Os demais espaços do complexo, que conta com outros edifícios e algumas piscinas, estão abandonados. Assim, para ilustrar a atmosfera geral foram utilizados registros fotográficos do diretor de arte do filme, Valdy Lopes Jn, e também selecionadas imagens da *web*. [3.7][3.8][3.10][3.11]

[3.5][0:02:21]

[3.6][0:03:25]

[3.9][0:03:56]

fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

[3.7] e [3.10]

fonte: website Lugares Esquecidos

[3.8] e [3.11]

fonte: Valdy Lopes Jn

⁶ Centro Brasileiro de Pesquisa em Avaliação e Seleção e de Promoção de Eventos.

Na sequência que anuncia o título do filme, um garoto anda de bicicleta por uma paisagem conhecida de Brasília, percorrendo mais um de seus viadutos, com edifícios ao fundo, entre eles a conhecida sede do Banco Central do Brasil [3.12] [3.13]. Esta cena inaugura as passagens dos personagens, perdidos, sob o sol: um *road movie* na cidade construída no deserto. “Vladimir para, exausto. É um pequeno ponto na paisagem desértica. Ao longe vêm-se prédios silhuetados pela luz branca ofuscante.” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 2)

A ideia de *road movie* enquanto categoria fílmica foi desenvolvida por Nelson Brissac Peixoto na obra intitulada *Cenários em ruínas*. A paisagem desta sequência pode ser vista como um deserto urbano, ou seja, os edifícios como montanhas; a bicicleta como cavalo, Vladimir como o herói: “O cenário é construído num lugar aberto, feito de enormes edificações que se elevam no ar, como as montanhas nos faroestes.” (PEIXOTO, 1987, p. 121)

Essas simulações de grandes formas arquitetônicas e vastas extensões, próprias do imaginário da viagem, se espalham ao longo das autopistas, constituindo o cenário da vida em movimento e em espaços abertos desses indivíduos sem lugar. (ibid)

A cena funde frio e calor, construção e natureza: muita luz, branca e fria, que parece não vir do sol. Este estranhamento traz o desconhecido, o obscuro, causando atração e também medo, sensação de perigo, assim como toda a atmosfera do filme: sensória, tátil, cáustica e hostil.

Os edifícios-montanha por onde passa são grandes e volumosos, intensificando a fragilidade do garoto que é só um ponto na paisagem. Pequeno diante da imensidão do mundo: assim se sente Vladimir.

Vladimir é um recém adolescente. Até então, nunca amou. Ao atender o pedido do pai, Dr. Ivan, um médico especialista em doenças sanguíneas, de entregar as chaves a uma nova inquilina, conhece Liuba - 26 anos - uma “princesa”, segundo Vladimir, que acaba de mudar-se para esta cidade com sua mãe. Vladimir está sempre seguindo sua princesa e comentando sobre ela com seu pai que o aconselha a ter cuidado: “Guarde- te bem do amor, teme esta felicidade” diz seu pai, Dr. Ivan. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1A)

Ao passar pelo imenso terreno vazio que faz parte da Curia Metropolitana, Vladimir descreve um trajeto com sua bicicleta. A cena em que o edifício ocupa a maior parte do quadro faz compreensível, de forma íntegra, esta enorme construção, graças ao enquadramento e a câmera alta,⁷ que permite ver a implantação no terreno. Esta situação não ocorre com quem anda a pé pelo local, oferecendo apenas vistas parciais do grande corpo do edifício, que parecem emergir do solo.

Visto de cima, o prédio tem uma estranha forma [3.14], levando o olho a percorrer seu perímetro de linhas interrompidas por ângulos diversos. Vladimir repete este movimento com sua bicicleta, descrevendo linhas imaginárias interrompidas, e assim simulando também o contorno do prédio. O interessante é que isto ocorre com a presença do edifício apenas na mente do espectador, já que é por corte e na montagem que se dá [3.15]. Exemplo do que Rohmer define como espaço fílmico, mas também parte daquilo que Eisenstein chamou montagem vertical, na qual dois planos justapostos podem significar mais que apenas o encadeamento de cenas:

7 *High shot* ou *plongée* – designa a angulação em que o eixo óptico da objetiva se prolonga de alto a baixo, em sentido perpendicular ou oblíquo. (FARIA, 1971, p. 18)

[3.12]

[3.13]

[3.14]

[3.15]

[3.12] [0:04:22]

[3.13] [0:04:34]

[3.14] [0:04:51]

[3.15] [0:05:04]

fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

O fato fundamental estava certo, e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. (EISENSTEIN, 2002, p. 16)

O produto é a participação criativa do espectador-fuidor, que, ativado pelo que percebeu, abre o sentido do filme para múltiplas interpretações. E isso ocorre, neste caso, por meio da montagem.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. (...) E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitilas com "a força da tangibilidade física", com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 29)

Assim, Vladimir oferece tanto uma visão nova e inusitada da Curia, quanto torna a experiência lúdica, ao fazer uma espécie de linha paralela ao contorno do prédio, jogo perceptível graças à montagem vertical.

No mais, a Curia é um edifício que se anula diante dos demais que compõe o conjunto arquitetônico da catedral metropolitana; sua implantação é um tanto distante dos principais atrativos: o batistério, o campanário e a catedral propriamente dita, onipresente do ponto de vista do pedestre, como mostra a imagem [3.16].

[3.16]

[3.17]

[3.16] e [3.17]

fonte: Laura Carone Cardieri

Na cena que abre o filme, Andrei olha a cidade, colocando-a na mira, como que planejando um deslocamento em sua direção [3.1]; ele surge, na sequência, no salão onde outrora trabalhara, proferindo palavras para abrir esta jornada [3.6]. Vladimir, por sua vez, percorre os mais diversos lugares em sua bicicleta [3.13] [3.14], como que anunciando os sutis deslocamentos dos personagens pela arquitetura e pela cidade.

Se as sequências anteriores preparavam para um encontro entre protagonistas, é nesta que ele acontece de fato. Léó, Lúcia, Vladimir, Ricardo e Andrei estão em roda, olhando-se uns aos outros. O café ao ar livre, no meio do deserto, é o cenário mais emblemático do filme: embora em funcionamento, o pequeno quiosque parece abandonado, tanto na aparência quanto na implantação. Ao longe, edifícios pontuais, distantes uns dos outros, desabitados. Ninguém além dos personagens, sobreviventes neste estranho lugar. [3.18]

Andrei se aproxima:

Lá, no início do tempo, o tempo se agarrou ao espaço. Agora o tempo parece um pouco distorcido neste lugar. Mas não é o tempo – as pessoas vão dizer que é o tempo. É, pode ser o tempo, pode ser o espaço. Tempo, espaço. Um café, por favor! (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 2)

A noção de tempo, espaço e lugar aparece logo na primeira fala do personagem, estabelecendo, com isso, a relação sensória entre homem e espaço, na forma de cenas que trazem mais sensações do que diálogos; menos narrativas coerentes no tempo linear e mais imagens que atingem os sentidos.

E continua: “Agora mesmo sua vida se estende na sua frente, atrás de você, em todas as direções. Não sei porquê. A vida está por toda parte. Nós evoluímos e involuímos para frente, e involuímos e evoluímos para trás” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 3). Aqui o homem é inserido no tempo e espaço, desmontando de vez a linearidade temporal, tanto na vida quanto na ficção.

Andrei, a seguir, diz que todos estão prestes a embarcar “numa jornada extraordinária” e propõe um jogo: dar a volta naquele local para que “pudessem falar um pouquinho sobre si mesmos”. A sugestão de se percorrer um local dando a volta nele traz a ideia de roda, movimento; mas o que se vê a seguir são quadros praticamente bidimensionais, nos quais os personagens aparecem através das aberturas nas paredes do café. A câmera, posicionada

[3.18] [0:05:09]

[3.19] [0:05:18]

[3.20] [0:05:28]

[3.21] [0:05:33]

[3.22] [0:05:37]

[3.23] [0:05:56]

fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

[3.18]

[3.19]

[3.20]

[3.21]

[3.22]

[3.23]

8 Tapadeira ou painel: uma espécie de bastidor, normalmente fechado em madeira. Painel rígido, usado para composições de cenografia. (BUENO, 2007, p. 168)

no centro do espaço, realiza registros quase fotográficos: apenas os personagens se movem como em quadros vivos. A montagem se dá por cortes secos, sem continuidade de movimento entre uma face e outra do café, como se fossem “elevações” representando fragmentos do espaço todo. [3.19][3.20][3.21][3.23]

Ainda sobre o jogo: mesmo que, naquele momento, ninguém tenha aderido à proposta de Andrei, no decorrer do filme percebe-se que sim, o jogo foi aceito pelos personagens: é o próprio desenvolvimento do filme. Depois que se separam na lanchonete, o filme segue com cada personagem mostrando sua vida, seu ambiente, e mais de si mesmos, de acordo com a proposta do poeta.

Neste quiosque no deserto, eles se encontram mais algumas vezes, sempre enquadrados da mesma forma: a luminosidade do dia é tanta que o interior torna-se uma moldura escura em contraluz, onde as folhas das janelas se abrem para fora oferecendo sombra. A monotonia só é interrompida por pequenos detalhes nos objetos apoiados na bancada, e pelos personagens. O espaço, então, enquadra e emoldura, mas também relativiza a figura humana, o que traz um sentido de certa igualdade entre os personagens, que parecem mais à procura de abrigar-se do sol do que de companhia.

Tal qual a pele queimada pelo sol, o tecido da cobertura se desfaz pela ação do clima e do tempo, uma referência à fragilidade do maior órgão do corpo humano. Mais que apenas à pele, o cenário faz referência ao corpo do homem e sua inexorável perecibilidade [3.18]. Não é à toa que o cenário se repete ao final do filme, como que reafirmando esta condição humana:

A vida passa tão rápido. Eu vejo crianças tentando, se debatendo, procurando por toda parte. Eu fiz isso? Eu faço isso? Andando, perdidos, sob o sol, olhando uns para os outros e perguntando: é você? É você? Toda noite, uma noite insone, Enquanto tentamos acalmar o animal dentro de nós. A pele deles é nova e eles não sabem nada, ao contrário de nós, que temos a pele velha e não sabemos nada. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 33)

O Café Estepe é uma construção às margens do Lago Paranoá, onde, antes de ser utilizado e preparado como locação em *Insolação*, funcionavam banheiros [3.25]. O local passou por uma reforma para se adaptar às necessidades do filme, e assim tornar-se cenário [3.26]. Foram abertas janelas, conforme dito acima, proporcionais ao formato do quadro.

Como se pode notar na montagem [3.27], o fundo deixa ver o lago, e para escondê-lo foram confeccionadas tapadeiras⁸ cenográficas. A presença da água alteraria a paisagem de forma radical, trazendo uma ambiência refrescante e tranquila, o que não está de acordo com as sensações que o filme provoca: calor, luminosidade, aridez, sede, abafamento, esgotamento. Há também o fato do Lago Paranoá fazer parte da conhecida paisagem brasiliense, o que situaria o espectador de forma direta no espaço da cidade.

Em visita ao local foram feitas algumas imagens, utilizadas nas montagens [3.24] e [3.27], onde se pode encontrar o mesmo quiosque, porém abandonado e pintado na cor terracota. Apesar da imensidão de água, a sensação de calor é intensa, muito próxima à que o filme provoca.

O local é um dos poucos onde se tem acesso público à orla do Lago Paranoá. O local faz parte do que Lúcio Costa denominou escala bucólica⁹, onde deveria “não se construir ao longo do lado, mas sim de modo recuado, para permitir que sua orla pudesse ser utilizada com clubes com áreas de recreio, com áreas para devaneio, etc.” (COSTA apud GOROWITZ, 1985, p. 65).

Ocorre que desde os anos sessenta a orla tem sofrido ocupações que não condizem com o conceito elaborado por Lucio Costa para o Plano Piloto. Assim, clubes privativos e, mais tarde, condomínios residenciais têm-se apropriado do entorno do lago, local onde “apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários e núcleos de pesca poderão chegar à beira d’água” (COSTA apud GOROWITZ, 1985, p. 68). Nas palavras de Lúcio Costa: “O Plano Piloto refuga a imagem tradicional no Brasil da barreira edificada ao longo da água; a orla do lago se pretendeu de livre acesso a todos, apenas privatizada no caso dos clubes. É onde prevalece a Escala Bucólica.” (COSTA, 1987, p. 117)

[3.24]

[3.25]

[3.26]

[3.27]

[3.24] e [3.27]
montagem: Laura Carone
Cardieri

[3.25] e [3.26]
fonte: Valdy Lopes Jn

9 As quatro escalas do Plano Piloto de Brasília: escala monumental, simbólica ou coletiva, escala residencial ou cotidiana, escala gregária ou concentrada. “Onde para cada uma das escalas definem-se especificidades físico-espaciais.” (GOROVITZ, 1985, p. 66)

10 Personagem do ator André Frateschi.

Situada próxima ao Café Estepe, a Concha Acústica, projetada por Oscar Niemeyer, foi o primeiro palco da cidade de Brasília. Quando de sua inauguração, em 1969, tratava-se de local aberto ao público; hoje, encontra-se cercado, após passar por reforma em 2003, sendo o acesso possível apenas mediante agendamento. O local é utilizado para apresentações musicais ao ar livre e eventos diversos, como o festival *PicniK* [3.28], cuja imagem mostra o espaço ocupado, bastante diferente de sua condição cotidiana.

Também no filme a Concha Acústica aparece vazia. Seus duzentos bancos em concreto foram cenário do local de trabalho de Ricardo¹⁰, personagem que é vigia de um auditório vazio. [3.29] [3.30]

Ricardo, o último dos protagonistas, é um rapaz solitário, inerte ao mundo à sua volta. É um vigia de um auditório em que nada acontece. Vigia o vazio, e a isto se resume sua vida e seus sentimentos. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1A)

A cena em que Ricardo está sentado em um dos bancos é de grande rigor compositivo, o que enfatiza a solidão do personagem, perdido num jardim geométrico, onde bancos de concreto se repetem como os elementos seriais das obras minimalistas. (SAVI; MONTANER, 1996, p. 73)

A monotonia da composição de volumes paralelos é rompida pela angulação do outro conjunto de bancos, o que provoca distorção. A princípio, pelo olhar da câmera, dá a entender ser um efeito da lente; ao visitar o espaço, percebeu-se que o mesmo ocorre também com o olhar, ou seja, a distorção é da própria composição de bancos de concreto e sua disposição no espaço. A sensação é ainda mais estranha pela presença do calor e do sol do cerrado. O espaço verídico é, então, sensorial por si mesmo; não houve efeito criado especialmente para o filme, nem nesta cena, nem em nenhuma delas.

O vazio está presente e traz uma carga atmosférica à cena. Tal percepção foi levantada por Glauco Campello, colocando a questão como algo que faz parte da arquitetura cívica de Niemeyer: o vazio, o espaço dilatado, que guarda a memória da festividade, como se fossem momentos complementares de um mesmo espaço.

Os vazios de Brasília foram criados para ser preenchidos com as manifestações cívicas, como se viu depois, e, fora desses momentos especiais, guardam em seus espaços silenciosos a memória desses eventos e uma perene sensação de solenidade. Nas praças destinadas aos centros culturais e de lazer, também surpreendem os espaços dilatados entre as massas construídas. Eles guardam a memória de momentos festivos e são indispensáveis à fruição do clima onírico e atemporal inerente aos objetos e aos conjuntos arquitetônicos de Niemeyer. (CAMPELLO, 2014, p. 104)

Enquanto significado, a concha acústica representa um lugar com capacidade para ser ocupado plenamente, e que no entanto está vazio. É possível fazer um paralelo com o personagem somando-se esta às demais cenas em que Ricardo aparece, bem como aos espaços que percorre, como será visto a seguir.

[3.28]

[3.29]

[3.30]

[3.31]

[3.32]

[3.33]

[3.34]

[3.28], [3.31] e [3.34]
 fonte: Laura Carone Cardieri

[3.29] [0:24:38]
 [3.32] [0:32:20]
 [3.33] [0:16:29]
 fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

[3.30]
 fonte: Valdy Lopes Jn

[3.34]

[3.36]

[3.37]

[3.35] [0:52:06]
 fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

[3.36] e [3.37]
 fonte: Laura Carone Cardieri

O edifício onde mora o personagem Ricardo foi filmado em um dos blocos da chamada Unidade de Vizinhança São Miguel, composta pelas superquadras 107, 108, 307 e 308 Norte, em meados dos anos sessenta, na ainda pouco ocupada Asa Norte.

Cada quadra seria composta por um edifício laminar e três de projeção quadrada, as “torres”, os quais, assim como a estrutura pré-moldada, representavam novidades para a Brasília da época.

Os arquitetos faziam parte do CEPLAN¹¹, pertencente à UnB, Universidade de Brasília, e o projeto foi desenvolvido a partir da dissertação de mestrado da arquiteta Mayume Watanabe Souza Lima, contando com a colaboração de Sérgio Souza Lima. Possuía, então, um caráter experimental, sendo o edifício do próprio CEPLAN pioneiro no campo da pré-fabricação, no projeto de Niemeyer desenvolvido por João Filgueiras Lima, Lelé, em 1961. O prédio serviu como cenário para o escritório do arquiteto Artur.

Efetivamente, o que foi construído foi apenas a superquadra 107. A estrutura das torres é composta de montantes que distribuem as cargas diretamente no solo, sistema que difere dos tradicionais pilotis das demais áreas residenciais de Brasília. Tal configuração leva a uma verticalidade inesperada, já que a horizontalidade imperava visualmente na escala residencial. Era uma espécie de estrutura em exoesqueleto que protegia todas as aberturas. (FUENTES, 2013, p. 14)

O efeito visual desta estrutura foi cenário de algumas cenas de passagem de *Insolação*, como a do fotograma [3.35]. A repetição do montante transforma-se numa textura que, combinada ao andar perdido do personagem, provoca um efeito de movimento vibrante.

Foram filmadas sequências na área externa do edifício, no interior de um dos apartamentos e também nas escadas e hall de elevadores, onde se encontram murais de revestimento cerâmico desenvolvidos por Athos Bulcão. Nesta cena [3.38], Ricardo sobe as escadas na penumbra tendo às costas a composição abstrata, nesta cena em que câmera, figura e fundo parecem deslocar-se juntos num percurso ascendente. Ricardo, até então transitando por cenários estáticos, surge em meio à “vibração ativa dessas superfícies” (QUEIROZ, 2015, p. 168), anunciando o próximo evento: um invasor o aguarda em seu apartamento.

11 Centro de Planejamento Oscar Niemeyer.

Em uma sequência, um bandido enfurecido invade a sua casa e não o mata por não achar que vale a pena, já que Ricardo não dá sinal algum de valor a vida. Mesmo em uma situação assim, Ricardo permanece um tanto inexpressivo, mas não porque ele seja corajoso, ele tenta se conectar com o lugar dentro dele em que sente medo, mas não consegue. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1A)

Fora da ficção, os murais de Bulcão nas torres F e G da SQN 107 vibram menos que através das lentes. Ainda assim, a experiência de subir/ descer as escadas tem o movimento amplificado pela presença gráfica e randômica do revestimento. Vale ressaltar que o mural, neste caso, não traz a “dimensão imaterial do plano” (QUEIROZ, 2015, p. 168), como em sua aplicação à algumas obras de Niemeyer. Segundo Queiroz, tais planos “são aqueles que, na verdade, o arquiteto deseja que desapareçam por detrás dos pilotis [...]” (ibid). Aqui, são apenas revestimento, em composição com demais materiais do vocabulário moderno, como o concreto e o vidro.

[3.38]

[3.39]

[3.40]

[3.41]

[3.42]

[3.38] [0:54:23]
[3.39] [0:55:08]
fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

[3.40], [3.41] e [3.42]
fonte: Laura Carone Cardieri

12 Interpretado pelo ator Eduardo Tornaghi.

13 Interpretada pela atriz Daniela Piepszyk.

Conforme citado acima, o estúdio do arquiteto Artur¹², onde trabalha Léo, tem como locação o CEPLAN. Segundo o diretor de arte Valdy Lopes Jn, o espaço imaginado era um escritório de arquitetura pouco tecnológico, aos moldes do escritório de Paulo Mendes da Rocha, no prédio da sede do IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo.

O CEPLAN, que faz parte da UnB, no Campus Darcy Ribeiro, é, em parte, um escritório de arquitetura conforme pedia o filme: mapotecas, pranchetas, lousas para desenho a giz. O que o filme não mostra totalmente é sua configuração espacial interna, onde tem lugar um vazio central, descoberto.

O projeto é de Oscar Niemeyer, desenvolvido por João Filgueiras Lima, o Lelé, em 1961. O edifício, ainda original, foi pioneiro em estruturas pré-fabricadas, conforme mencionado anteriormente.

A cena em que o auditório é utilizado como “quarto” de Ana, a jornalista estrangeira que hospeda-se no estúdio –, demonstra o múltiplo uso que se atribuiu ao espaço [3.43]. Nas palavras de Zoyka¹³, filha adolescente de Artur, fica evidente a indeterminação de uso: “eu não chamaria isso de um quarto. [...] Um lugar, talvez. Uma área”. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 28)

Embora o jardim central não se dê a ver em nenhuma das cenas, sua luminosidade está presente em todas elas, sobretudo na sequência em que Ana entrevista Artur [3.45].

ARTUR: Eu não sou nenhum desses homens. Meu trabalho não é o trabalho de nenhum desses homens.

ANA: Você deve ter razão.

ARTUR: Você não escreveu nada.

ANA: Você não disse nada. Eu esperava que você falasse sobre a cidade. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 16)

A perspectiva deixa ver Zoyka e Léo ao fundo, e a luminosidade difusa, própria da luz zenital, indica que há uma abertura. Steen Eiler Rasmussen, no livro *Arquitetura vivenciada*, discorre sobre a luz do dia citando o Panteão de Roma como exemplo de luz zenital.

Nenhuma reprodução pode fazer-lhe justiça, pois é o imenso espaço arquitetonicamente fechado à nossa volta que causa a mais profunda impressão, não qualquer vista parcial do monumento. Ao entrar no Panteão, vindo da emaranhada teia de ruas e ruelas vizinhas, sentimos uma perfeita expressão de paz e harmonia. [...] Essa harmonia de forma corresponde a algo grandioso e ideal na execução do edifício e, sobretudo, em sua iluminação. A abertura circular no ápice constitui a única conexão com o mundo exterior – não com o mundo ruidoso e displacente das ruas, mas com a abóbada celeste que se lhe sobrepõe. [...] A luz é finamente difusa porque provém de uma altura muito grande. Mas toda ela incide na mesma direção, uma vez que provém de uma única fonte e produz sombras reais. (RASMUSSEN, 1986, p. 186)

Nas cenas [3.48] e [3.49] é possível ter outros exemplos desta luz difusa no mesmo espaço. Embora tenha como fonte uma abertura no teto com pé direito convencional, ainda produz alta luminosidade à cena.

No filme, o fato de não se identificar a fonte de luz acaba trazendo ao espaço uma certa morbidez e perigo. Tal atmosfera parece revelar os estranhos laços afetivos que lá têm lugar: a paixão de Zoyka por Léo e o triângulo amoroso formado por Léo, Ana e Artur.

[3.43]

[3.44]

[3.45]

[3.46]

[3.47]

[3.48]

[3.49]

[3.43] [0:50:29]

[3.45] [0:27:51]

[3.48] [0:28:01]

[3.49] [0:15:14]

fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

[3.44]

fonte: website CEPLAN

[3.46]

fonte: Valdy Lopes Jn

[3.47] _ Set preparado para filmagem

fonte: Valdy Lopes Jn

Até agora vistos juntos apenas no Café Estepe, todos os personagens encontram-se na festa anual da cidade: A Noite da Última Noite, que tem como cenário o Clube do Servidor. Nas palavras de Léo:

Acontece todos os anos há muitos anos. Começou a partir de uma história como outra qualquer, na verdade. Essas pessoas iam começar uma nova cidade. Eles tinham que atravessar um deserto para chegar até aqui. Mas eles nunca chegaram aqui. Eles se perderam. E quanto mais eles desejavam achar o caminho para fora do deserto, mais fundo eles entravam nele. Até que finalmente, eles não tinham mais para onde ir. E eles também não podiam voltar. Então, eles decidiram transformar a longa, lenta, inevitável morte, em uma grande festa no meio do deserto. Para celebrar a jornada até aquele ponto. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 37)

Nesta estranha festa, que celebra vida e morte, Ricardo é confundido com outra pessoa e tem uma noite de amor com uma mulher. O local é inusitado: a pia de algum local de serviço do Clube do Servidor. Localiza-se o ambiente pelo mesmo *brise-soleil* presente nas janelas do salão onde Andrei declama para o vazio. A sujeira e o abandono, no entanto, dominam a cena, na pia sem torneiras, no chão imundo, no mato lá fora, na poeira por toda parte [3.51]

Na Noite da Última Noite, Ricardo, vagando, entra em um quarto em que é confundido. Uma mulher apaixonada, na escuridão, o toma por outro homem, e os dois tem uma noite de amor. Para Ricardo, no dia seguinte, as coisas parecem cobertas por uma luz diferente. Ricardo anda sonhando, tentando achar pelas ruas a mulher de seu encontro. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1A)

Todos os espaços da festa têm lugar no clube abandonado, em salas separadas, como pequenas festas acontecendo concomitantemente. Todos se encontram ao redor de uma funda piscina, um tipo de tanque de mergulho, iluminado por uma grande esfera. [3.50]

No dia seguinte, Ricardo encontra um bilhete: "Você, obrigada, eu". Tal evento faz com que ele recupere algo perdido em si mesmo, talvez sua própria vida. E sai em meio ao mato crescido, tendo o pavilhão do clube como fundo. Desta vez, o espaço opera como contraponto visual: a degradação e o abandono estão ao redor do personagem, mas ele se encontra em outro estado de espírito, surpreso, leve e liberto.

Amanhecem, no mesmo clube, Léo e Ana, sentados no canto de uma piscina vazia [3.55]. O local, que faz parte de áreas de lazer, nesta imagem tem sua função lúdica – nadar, jogar, divertir-se – modificada e transgredida. A superfície, de azulejos cerâmicos, está destruída, quebrada, tomada por limbo, sujeira. Assim também estão seus corpos, sujos e degradados, revelando a situação emocional que os prostra: imóveis, abandonados. O sentido da piscina, então, passa a ser ressignificado: de local onde tudo flui, corpos em movimento – à estagnação, ao vazio e à decadência material e corpórea. "Os personagens estão associados a seus cenários geográficos e os espaços externos acabam sendo espaços mentais íntimos dos personagens. Homem e espaço são apenas um." (PALLASMAA, 2000, p. 29, tradução da autora)

Assim, a condição física das superfícies materiais, neste clube, remete tanto aos personagens quanto à decadência da própria arquitetura moderna, especificamente em Brasília, onde a maioria dos edifícios é moderna. Causa estranhamento os espaços, concebidos como vanguarda, encontrarem-se em tamanha degeneração.

No entanto, a dimensão cenográfica de tais espaços é ampliada sobremaneira quando recebem a ação do tempo. A atmosfera de degradação e de ruína, para Pallasmaa, provoca os sentidos e a imaginação. O arquiteto, ao relacionar cinema e arquitetura, compara o tratamento de superfícies, paredes, em Alfred Hitchcock e Andrei Tarkovsky: "dois diretores com pretensões emocionais opostas. [...] Ambos pesquisam a metafísica arquitetônica do medo e melancolia, respectivamente." (PALLASMAA, 2000, p. 23, tradução da autora).

Hitchcock cria verdadeiros palcos para o medo, "agindo como amplificadores psíquicos da história" (ibid, p. 25). Os espaços começam neutros e pouco a pouco vão adquirindo um sentido terrível:

Uma sensação de presságio começa a transmitir o contexto negativo dos edifícios. A mesma arquitetura se transforma gradualmente em geradora do medo, e no final o terror parece ter envenenado o espaço. (ibid)

Tarkovsky, por sua vez, "retira a máscara utilitária da casa, a qual se refere a nossa razão e bom senso", e permite "que a erosão e o mofo corroam as paredes e a chuva penetre pelo telhado, inundando o chão" (ibid, p. 27). Em *Insolação*, é este sentido que predomina:

Um edifício que nos é útil remete à razão, enquanto que um em ruínas, desperta a nossa imaginação e fantasias do inconsciente. Sótãos, celeiros e estaleiros abandonados, assim como casas onde se vive há muito tempo, despertam nossa imaginação e fantasias eróticas, enquanto que estruturas de concreto nos prédios as repudiam. (ibid, p.27)

Divergindo do final da frase, as sequências filmadas no DNIT, edifício projetado por Rodrigo Lefèvre, são carregadas de sensualidade. O concreto aparente e os volumes arredondados da área externa são o cenário de Lúcia¹⁴, a garota que busca, por meio de encontros furtivos, sentir-se viva.

14 Personagem da atriz Simone Spoladore.

[3.50], [3.52], [3.54] e [3.56] – imagem registrada durante as filmagens
fonte: Valdy Lopes Jn

[3.51][1:11:10]

[3.53][1:14:07]

[3.55][1:13:00]

[3.57][1:12:06]

fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

O edifício-sede do antigo DNER – Departamento Nacional de Estradas de Rodagem foi concluído em 1979¹⁵. Projetado por Rodrigo Lefèvre, o prédio apresenta preocupação com o conforto ambiental: *brises-soleils* em concreto no corpo principal e espelhos d'água no andar térreo, que configura uma espécie de praça dentro do edifício.

A cena em que Lúcia busca seu passaporte adquire uma contundente estranheza ao ter como cenário esta inóspita área: o aspecto material das superfícies em concreto é rugoso e áspero; os cilindros, em meio ao espelho d'água, comunicam-se apenas por delicadas e inseguras passarelas, sem qualquer proteção para os corpos. [3.58]

Aqui, diferente do grande salão do Clube do Servidor, o edifício possui uma função, tanto na realidade quanto no filme: um local público e em atividade. Entretanto, a área utilizada como locação tem sua função subvertida: os pequenos cilindros em concreto [3.58] [3.59] abrigam caixas d'água e outros depósitos. Por ser uma área de serviços, não é permitida a visita. No entanto, o cinema acaba revelando pontos de vista e perspectivas inesperadas, de estranha beleza.

O simples caminhar de Lúcia adentrando o edifício – pois é apenas esta a ação da personagem – torna-se muito mais que um simples percurso que a levará a um suposto guichê de atendimento, onde pegará seu passaporte. Todo o conjunto – espaços arquitetônico, fílmico e imagético; enquadramento e luz natural; e principalmente a montagem, – faz da sequência uma experiência sensória.

A projeção da sombra dos *brise-soleils* apresenta um grave contraste com a materialidade da superfície em concreto [3.63] [3.64] [3.65]. Muito escura, a sombra com desenho em zigue-zague remete a pontas, espinhos, lanças, como anúncio de algo perigoso, nocivo, talvez mortal. Uma representação da dualidade da frase de Andrei, como mencionado no início do capítulo: “Deixem-me ser claro e obscuro. Guardem suas perguntas, confiem no mistério” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 1C). O contraste entre o iluminado pelo sol (edifício, matéria) e sua sombra (imaterial), uma segunda forma sobreposta, bidimensional, gráfica, recortada, contundente.

A personagem de Simone Spoladore apresenta, então, um cansaço físico tanto provocado por sua maneira de conseguir prazer, por meio do sexo com desconhecidos, como provocado pelo ambiente, muito quente e ensolarado. Ambos os fatores atuam sobre seu corpo, que transpira ofegante em meio à arquitetura inóspita. Apesar de ter uso público, assim como os consulados, onde se tira o passaporte, o sentido público do edifício é reduzido em detrimento de suas qualidades sensoriais.

Como tudo o que é mundano e comum se torna terrível e selvagem quando o coração é destruído por felicidade e amor em excesso. Devo ter perdido a cabeça. Ou então nós dois tivemos algum tipo de insolação. (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 26)

Cabe citar uma conferência proferida por Peter Zumthor intitulada *Atmosferas* (2003), na qual discorre sobre o assunto colocando a qualidade arquitetônica como fundamental, e que para ele “não significa aparecer nos guias arquitetônicos ou na história da arquitetura ou ser publicado (...), qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra.” (ZUMTHOR, 2003, p. 11) e segue: “como se podem projetar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo. Uma denominação para isto é atmosfera.” (ibid)

15 A sigla DNIT significa Departamento Nacional de Infraestrutura em Transportes. “Localizado na Quadra 3, lote A do Setor de Autarquias Norte, junto ao eixo L2, o conjunto é composto de um edifício principal, de planta retangular vazada no centro, destinado às diretorias e procuradoria, aos setores de arquivos, auditoria, processamento de dados, serviços de microfilmagem, biblioteca central, etc. São quatro pavimentos-tipo, mezanino, térreo e dois subsolos.” (GUIMARÃES, 2006, p. 77)

Atmosfera, de acordo com o autor, tem uma presença natural, um estar-se ali, e que mesmo assim é imediatamente percebido, arrebatador, para o bem ou para o mal. É algo que se sente: "a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver." (ibid, p. 14)

Esta qualidade, nesta e em demais sequências de *Insolação*, contribui para trazer à tona a dimensão cenográfica da arquitetura moderna, sobretudo ao se perceber o espaço externo, ou seja, a arquitetura moderna inserida na paisagem. No caso de Brasília, o natural: deserto, sol, planície, – e o construído, a arquitetura moderna, amalgama-se numa atmosfera única. Aos diretores do filme coube capturá-la e fazer dela cinema.

Numa das cenas iniciais, os irmãos Vladimir e Lúcia caminham e conversam tendo o edifício do DNIT ao fundo, compondo o quadro. Assim como na primeira sequência, na qual Vladimir passa por viadutos, a paisagem tem como elementos grandes construções, as "montanhas" dos *road movies*. Os irmãos aproximam-se da câmera, tornando-se mais nítidos e presentes na tela, e a arquitetura vai-se tornando distante [3.67].

O contrário ocorre em cena próxima ao final [3.69], na qual Vladimir segue Liuba até o hospital onde seu pai trabalha: a figura do garoto de bicicleta afasta-se da câmera até tornar-se um pequeno borrão. A arquitetura, por sua vez, é colocada em primeiro plano. É, enfim, uma das mais representativas cenas do filme, no que se refere à relação homem/arquitetura.

[3.58] [0:45:21]

[3.61] [0:44:03]

[3.63] [0:17:42]

[3.65] [0:17:56]

[3.67] [0:11:41]

fonte: fotogramas do DVD *Insolação*

[3.59], [3.62] e [3.64] – o local da filmagem, em registro da autora, sob o sol do meio-dia

fonte: Laura Carone Cardieri

[3.60] – DNIT em atividade, registrado pela autora

fonte: Laura Carone Cardieri

[3.66] – o edifício do DNIT registrado em visita

fonte: Laura Carone Cardieri

[3.68] – a paisagem verídica

fonte: Laura Carone Cardieri

A cena transcorre tanto no térreo como em um dos andares do HFA, o Hospital das Forças Armadas. O plano sequência começa com a câmera seguindo Vladimir, que parte da entrada do hospital e segue por uma longa fileira de mais de 10 pilotis, elementos que o escondem de Liuba, mantendo-o na espreita. O garoto vai até o fundo do quadro, no esteio de sua princesa. A perspectiva é acentuada tanto pelos pilotis em sequência quanto pelas aberturas do prédio, marcadas pela caixilharia de cor escura, resultando num efeito gráfico. Vladimir e Liuba são figuras minúsculas, vestígios no último plano. A fragilidade do homem diante da grandeza da arquitetura, que, imponente, preenche o quadro.

Sequência [3.69] [01:16:44 a 01:20:13]
fonte: DVD *Insolação*

[3.70] – os pilotis do HFA registrados em visitação
fonte: Almir Batista, HFA

No corredor do hospital, o pai de Vladimir revela: “a sua princesa está muito doente, eu não posso mais tratá-la” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 45). E finaliza: “Meu filho: guarda-te bem do amor. Teme esta felicidade” (ENO; LIPSYTE, 2009, p. 45). O ambiente hospitalar, frio e estéril, repete a perspectiva do corredor em pilotis no andar térreo. Os nobres mármorees da entrada do edifício, duros e distantes, têm essa qualidade expandida no corredor interno: aqui, a atmosfera adquire um ar terrível e mórbido, tanto na notícia da doença de Liuba quanto na recomendação de seu pai. [3.71]

[3.71]

[3.72]

[3.71][1:21:26]
fonte: DVD *Insolação*

[3.72] – locação preparada para filmagem

Vladimir obedece o pai, voltando para seu apartamento. Afoito, adentra a superquadra 108 Sul e estaciona a bicicleta entre dois edifícios [3.73]. Estes, projetados por Niemeyer entre 1958 e 1960, são simétricos na simples volumetria, e compõe as únicas superquadras com características originais. Yves Bruand descreve exatamente estas fachadas, presentes também numa imagem de seu livro, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*.

O efeito plástico destas fachadas posteriores meio cegas e suavemente coloridas, que já era grande para o imóvel isolado, fica reforçado pela frequente oposição entre dois prédios, colocados um de costas para o outro: então o corpo saliente das torres compartimenta um vazio ao mesmo tempo definido e fluido, onde uma perspectiva central corre por perspectivas laterais bruscamente bloqueadas. Ali pode-se encontrar os jogos de volumes simples no espaço que são uma das constantes e um dos principais trunfos da obra de Niemeyer. (BRUAND, 1981, p. 209)

O apartamento para o qual Liuba se muda faz parte de um desses edifícios. Era desejado pelos diretores do filme que a luz fosse filtrada por uma malha de elementos vazados, os cobogós. No entanto, tais fechamentos fazem parte da fachada de serviços, e não da social, onde se passaram as sequências. Segundo Valdy Lopes, a solução foi produzir elementos cenográficos em isopor, do tamanho das janelas, e aplicá-los temporariamente, apenas no período das filmagens. [3.75] [3.76]. No entanto, foi tomada como referência a modulação do cobogó original, existente no mesmo edifício.

[3.73] [1:22:58]
[3.75] [0:34:25]
fonte: DVD *Insolação*

[3.74]
fonte: Laura Carone Cardieri

[3.76]
fonte: Valdy Lopes Jn

CONCLUSÃO

No esteio do que foi definido como dominante – a dimensão cenográfica da arquitetura moderna – o presente trabalho trouxe à tona percepções acerca do espaço ficcional e verídico, bem como o exame da relação entre cinema e arquitetura. O levantamento do assunto por meio de leituras veio a aprofundar tais relações, na forma de aderência ao objeto.

Assim, faz-se necessária a explanação da conclusão sobre cada um dos filmes, já que a natureza da relação cinema/arquitetura trouxe resultados bastante diferentes, mas esperados.

Em *Flores raras*, o espaço da ficção é o que prevalece, assim como o roteiro, no sentido do cinema colocar-se à frente da veracidade dos fatos e dos espaços. Há como que uma camada de ficção que parece tudo uniformizar, amalgamar e simplificar. O cinema, aqui, é quase autoritário: no roteiro que procura retificar a História; nos espaços arquitetônicos, que buscam melhorar a arquitetura verídica; no romance entre atrizes estrelas, para garantir público.

É como se nada pudesse sair do controle, e isto tem reflexo na obra como um todo e na dimensão cenográfica da arquitetura apresentada. A casa Edmundo Cavanelas é inegavelmente cinematográfica, tanto pela arquitetura como pelo contexto. Não há como errar: Niemeyer num período áureo, Burle Marx, e a natureza da Serra dos Órgãos.

A escolha por acertos faz do filme algo um tanto romaneado e previsível, embora na arquitetura isso não ocorra: os espaços cênicos são o tempo todo surpreendentes. No entanto, paira no ar uma atmosfera de inverdade, algo que incomoda à primeira vista; no decorrer da pesquisa e desenvolvimento do trabalho, a sensação se intensificou.

Na busca por compreender o espaço da realidade, descrito no livro de Carmem Oliveira, foram encontradas mais camadas sensíveis na poesia de Elizabeth Bishop sobre a casa onde viveu; mais informações sobre a dificuldade em construir na montanha inóspita; mais dados sobre o desenvolvimento do projeto do parque do Flamengo. O debruçar sobre a biografia de Lota de Macedo Soares aumenta o abismo entre realidade e ficção, talvez pelo próprio processo de criação e produção do filme.

No livro, o espaço existe e faz parte da história; é concreto e documentado em imagens e descrições. Roteiro e filme, portanto, são inspirados nesses registros, mas procuraram equivalências em termos de espaço: uma casa construída em meio à natureza, e com linhas modernas. O fato é que neste processo de adaptação ou tradução algo se perdeu, o que faz parecer a Cavanelas apenas um arremedo arquitetônico, uma casa cenográfica, mas no sentido negativo do termo: de falsidade, cópia.

O mesmo sentido do falso aparece no croquis de Lota para o estúdio de Bishop e na montagem visual do parque do Flamengo nos anos cinquenta: a direção de arte do filme reflete o processo que começa deixando de lado a verdade em detrimento de uma boa história. O cinema, em *Flores raras*, sobrepõe-se à arquitetura.

Em *Eu sei que vou te amar*, a atmosfera é outra, talvez pela teatralidade da encenação e o caminho performativo por onde o filme vai seguindo. O embate entre os atores corrobora para o clima: corpo a corpo, frente a frente, num diálogo que parece não ter mais fim. Os atores não têm nomes: são simplesmente duas pessoas. Não há discussão sobre gênero, e sim uma procura por igualdade, algo inovador para a época em termos de comportamento.

O espaço vai ganhando sentido com a repetição de marcações, sobretudo nas cenas na rampa e na varanda; o invólucro moderno unifica o ir e vir dos atores e da câmera, movimentos por vezes frenéticos que são apaziguados pelo desenho deslizante da malha de pilares, paredes, rampa.

Ao contrário de *Flores raras*, em que o espaço representa um papel – no caso, o papel de um outro espaço – a casa da Lagoa é a casa em si mesma, explorando as múltiplas facetas possíveis desta arquitetura. Nos apontamentos de Arnaldo Jabor, o espaço seria cambiante, mágico, absolutamente fora dos padrões de uma residência tradicional. Não apenas isso se efetiva, como há o feliz encontro, a partir deste espaço mutante, da arquitetura moderna com o espaço teatral.

O caráter cenográfico deste espaço fica, conforme visto, na continuidade visual da malha branca e nos *promenades* vivenciados nas mais diferentes perspectivas da casa. Mas estes dois fatores acabam configurando algo maior: a igualdade performativa entre o espaço e os atores. Ambos estão acontecendo: os atores em desdobramentos de ações; o espaço em suas múltiplas facetas. Não há primazia do cinema sobre o espaço, como em *Flores raras*; e sim horizontalidade que se aproxima da simbiose. Cinema e arquitetura em relação de igualdade.

Em *Insolação*, por sua vez, é o espaço arquitetônico que conduz o cinema. O potencial cenográfico reside na própria arquitetura real, construída e atual, e que foi atentamente observada, por parte do cinema, em suas particularidades: os horários do sol, os edifícios na paisagem, as texturas e a ruína da arquitetura moderna. Não poderia ser diferente: a proposta, desde o roteiro, prima pela sensorialidade, o que envolve não apenas imagens, cenas e ações provocativas, mas também exige uma certa disposição por parte do espectador.

O mais inusitado é que tudo em *Insolação* parece vir de outro tempo e espaço. E no entanto, é apenas a realidade de Brasília, sem tratamento cenográfico algum. Os usos dos espaços verídicos são muito próximos dos ficcionais, como o clube do servidor, abandonado e utilizado para atividade sigilosa; o DNIT, uma imensa praça pública e burocrática; a concha acústica, que é mesmo vazia; a curia metropolitana, um edifício fechado em si mesmo, que não conversa com seu exterior, um imenso vazio.

Um fato há que se considerado: segundo o diretor Felipe Hirsch, o roteiro do filme foi reescrito a partir dos espaços de Brasília. Ou seja, o espaço foi imaginado para lugares indeterminados, e ao visitar a cidade, sua arquitetura e atmosfera transformaram o conteúdo imagético do roteiro. A arquitetura influenciou o cinema.

Tal fato é passível de reconhecimento em muitas das cenas, sobretudo nas quais o homem é diminuído e a arquitetura vem para o primeiro plano. No entanto, há que se contar com o repertório do espectador para que se enxergue beleza em tão ásperas superfícies, em tão modernas linhas.

Insolação está muito distante da beleza palatável e quase apolínea do espaço em *Flores raras*; causa estranhamento, exatamente o mesmo sentimento que Brasília provoca em tantas pessoas. "Brasília é uma estrela espatifada. Estou abismada. É linda e nua". (LISPECTOR, 1962, p. 2)

Em *Flores raras*, o cinema coloca em segundo plano a arquitetura, relativizando sua importância histórica; em *Eu sei que vou te amar*, cinema e arquitetura são simbióticos, numa relação de igualdade; em *Insolação*, a arquitetura e a cidade estão em evidência. Em cada um deles, abordagens e pontos de vista distintos sobre a arquitetura moderna. A partir destas leituras, conclui-se, finalmente, que o propósito deste trabalho, a identificação da dimensão cenográfica da arquitetura moderna, é um norte possível quando o espaço verídico, tomado como cenário, é exposto ao cinema ficcional.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Nivaldo. *Flores raras e banalíssimas*. Disponível em: <<http://www.iab.org.br/artigos/flores-raras-e-banalissimas>>. Acesso em 25 jun. 2016.
- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Atica, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: Califórnia Press, 1997.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BALTANÁS, José. *Le Corbusier, promenades*. Barcelona: GG, 2005.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. (Org.). *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: GG, 1995.
- BOUQUET, Stephane. Plan contre flux. *Cahiers du Cinema*, Paris, n. 566, p.46-47, mar. 2002.
- BRITTO, Alfredo. *Flores raras e equívocas*. Disponível em: <<http://www.iab.org.br/artigos/flores-raras-e-equivocas>>. Acesso em 15 jun. 2016.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BUENO, Luciana. *Muito além da caixa cênica: a realização cenográfica contemporânea na cidade de São Paulo*. 2007. 231p. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CAMPELLO, Glauco. *Arquitetura e ambiente na obra de Niemeyer*. CATÁLOGO da exposição Oscar Niemeyer: clássicos e inéditos / organização e curadoria Lauro Cavalcanti; texto Carlos Lemos ... et al. – São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2014.

- CARREGA, Jorge. O cinemascope e o efeito travelogue no cinema de Hollywood das décadas de 1950 e 1960. *ATAS DO II ENCONTRO DA AIM*, Lisboa, p. 142-151, 2013.
- CATÁLOGO da exposição Athos Bulcão. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/58/catalogo_athos.pdf>. Acesso em 4 set. 2016.
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. *Sérgio Bernardes: herói de uma tragédia moderna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- CEPLAN. *Centro de planejamento Oscar Niemeyer*. Disponível em: <<http://www.ceplan.unb.br/>>. Acesso em 2 jul. 2016.
- CHENAL, Pierre. *Architecture d'Aujourd'hui*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=daFzqQFqe3M>>. Acesso em: 18 nov. 2016.
- CLUBE do servidor. Disponível em: <<http://www.lugaresesquecidos.com.br/2011/02/clube-do-servidor-brasilia-df.html>>. Acesso em 21 jun. 2015.
- COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. Cambridge: Mit Press, 1995.
- CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poséidon, 1978.
- CORBUSIER, Le. ; JEANNERET, Pierre. *Oeuvre complète 1929-34*. Erlenbach: Les Éditions d'architecture, 1947.
- COSTA, Lúcio. Brasília Revisitada 1985/1987. Complementação, preservação, adensamento e expansão urbana. *Revista Projeto*. São Paulo, p. 115 -122, mar. 1986.
- CUNHA, Emiliano. A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxos. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v.21, n.1, p. 360-364, jan./abril 2014.
- DEL NERO, Cyro. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Senac, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *Cinematisme peinture et cinema*. Bruxelles: Complexe, 1980.
- ENO, Will.; LIPSYTE, Sam. *Insolação*. São Paulo, 2009.
- ENTREVISTA a Bruno Barreto. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/08/27/entrevista-bruno-barreto/>>. Acesso em 17 mar. 2015
- EU SEI que vou te amar. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Sagitário Produções Cinematográficas Intérpretes: Fernanda Torres; Tales Pan Chacon. Roteiro: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Globo Vídeo [distribuidora], 1986. DVD (103 min.), color., por.

- FARIA, Letícia Maria Santos de. (Org.). *Glossário de audiovisuais*. Rio de Janeiro: SEÇÃO DE AUDIOVISUAIS do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais - INEP - MEC.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- _____. *Leituras sem palavras*. São Paulo: Ática, 1986.
- FLORES raras. Direção: Bruno Barreto. Produção: Paula Barreto, Lucy Barreto. Coprodução: LC Barreto, Globofilmes. Intérpretes: Glória Pires, Miranda Otto, Tracy Middendorf, Lola Kirke, Marcello Airoldi, Treat Williams e outros. Roteiro: Carolina Kotscho, Matthew Chapman, Julie Sayres. Rio de Janeiro: Imagem Filmes [distribuidora], 2013. DVD (115 min.), color., inglês,
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FUENTES, Maribel Aliaga. *Mayume e Sérgio Souza Lima: os blocos residências da Vila São Miguel*. Disponível em: <http://www.xdocomobrasil.com.br/download/artigos/sessao/ST_08.pdf>. Acesso em 5 jan. 2017.
- FULLERTON, John.; WIDDING, Astrid S. *Moving Images: from Edison to the webcam*. Stockholm: John Libbey Publishing, 2001.
- FUNDATHOS, website. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>>. Acesso em 5 set. 2016.
- GARDIES, André. *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. 2008. São Paulo: CCSP, 2008.
- GOROVITZ, Matheus. *Brasília: uma questão de escala*. São Paulo: Projeto CNPq, 1985.
- GUIMARÃES, Humberto Pio. *Rodrigo Brotero Lefèvre: a construção da utopia*. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo. São Carlos, 2006.
- HAMBURGER, Vera I. *Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc/Senac, 2014.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2010.
- HOWARD, Pamela. *What is scenography*. New York: Routledge, 2009.
- INSOLAÇÃO. Direção: Daniela Thomas; Felipe Hirsch. Produção: Sara Silveira e Maria Ionescu (Dezenove Sim e Imagem), Beto Amaral e Pedro Igor Alcântara (Nós Outros Produções). Interpretes: Paulo José, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros, André Frateschi, Maria Luisa Mendonça, Antônio Medeiros, Jorge Emil, Daniela Piepszyk, Eduardo Tornaghi e outros. Roteiro: Will Eno; Sam Lipsyte. São Paulo: Europa filmes [distribuidora]. DVD (101 min.), color., por.
- JABOR, Arnaldo. *Eu sei que vou te amar*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

- _____. *Eu sei que vou te amar*. Rio de Janeiro, 03 mar.-15 jun. 77 p.1985.
- _____. Website oficial do cineasta. Disponível em: <<http://www.arnaldojabor.com.br/biografia>> Acesso em 11 set. 2015
- JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Brasília: esplendor*. 1962. Disponível em: <http://brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1763> . Acesso em 13. fev. 2017
- LOPES, Adriana. *Vocabulário para cinema: inglês/ português*. São Paulo: SBS, 2004.
- MACHADO, Ludmila Ayres. *Design e narrativa visual na linguagem cinematográfica*. 2007. 164p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- NESBITT, Kate (org.) *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura (1937-2005)*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- _____. *Casas onde morei*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- OLIVEIRA, Carmem L. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011.
- PALLASMAA, Juhani. *The Architecture of Image: existential space in cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2000.
- PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York, Rheinhold Publishing, 1956.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PETRY, Franciele Bete. O conceito de razão nos escritos de Max Horkheimer. *Cadernos de Filosofia Alemã*. n. 22, jul./dez. 2013.
- POLANSKI, Roman. Website oficial do cineasta. Disponível em: <<http://www.romanpolanski.com/>> . Acesso em: 12 set. 2015
- QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*. 2007. 457p. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- _____. *Sobre o projeto do espaço moderno: sistematização crítica da produção acadêmica*. 2015. Tese de livre-docência. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- RATTO, Gianni., Renato. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- ROHMER, Eric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.

- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo: Jorge Zahar, 1992.
- SANTA CECILIA, Bruno. A essência do particular: sobre duas casas de Oscar Niemeyer. *MDC: Revista de arquitetura e urbanismo*. Publicado em 20. dez. 2012. Disponível em: <<https://mdc.arq.br/2012/12/20/a-essencia-do-particular/>>. Acesso em 12 set. 2016.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- SAVI, Vittorio E., MONTANER, Josep M. *Less is more*. Barcelona: Ingoprint, 1996.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- SERRONI, J. C. *Um panorama da cenografia brasileira nas duas últimas décadas*. Coimbra: Setepalcos, n.03, p. 107-115, set. 1998.
- _____. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições SESC, 2013.
- SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- SYKES, A. Krista (Org.). *O Campo Ampliado da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VIEIRA, Monica Paciello. *Sergio Bernardes: arquitetura como experimentação*. Dissertação de mestrado. 126p. 2006. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- VUGMAN, Fernando S. O dominante: um legado do formalismo russo. *REBECA: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*. Ed. 5, ano 3, jul./dez. p.1-4, 2014.
- WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 23, p. 181-189, 1994.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.